REVUE

DE

L'ART CHRÉTIEN

REVUE

DE

L'ART CHRÉTIEN

RECUEIL MENSUEL

D'ARCHÉOLOGIE RELIGIEUSE

DIRIGÉ PAR

M. L'ABBÉ J. CORBLET

Chanoine honoraire, Historiographe du diocèse d'Amiens, Correspondant de la Société nationale des Antiquaires de France et du Ministère de l'Instruction publique.

DIX-SEPTIÈME ANNÉE

Deuxième série. — Tome Ier.
(XVIIIe de la Collection.)

ARRAS
A. PLANQUE ET Cie, IMPRIMEURS
Bureaux de la *Revue*
RUE DES ONZE-MILLE-VIERGES

PARIS
LIBRAIRIE CATHOLIQUE V. PALME
Éditeur des *Bollandistes*
RUE DE GRENELLE-SAINT-GERMAIN, 25

MDCCCLXXIV

Lith. Desavary Duhilleux, Arras

MOMIES ET ANTIQUITÉS PÉRUVIENNES DU MUSÉE D'ARRAS.

MOMIES ET ANTIQUITÉS PÉRUVIENNES

DU MUSÉE D'ARRAS.

I

Le musée d'Arras vient d'être enrichi de toute une série d'objets d'un haut intérêt au point de vue de l'histoire comme à celui de l'industrie. Il s'agit des momies et antiquités péruviennes qui ont été généreusement envoyées à cet établissement par M. le baron de Briois d'Angres, au nom de son fils, M. Fernand de Briois d'Angres, lieutenant de cavalerie, chevalier de la Légion d'honneur.

C'est dans les anciens tombeaux des environs de Cuzco, que M. Fernand de Briois d'Angres a trouvé ces objets en 1871 : leur provenance et leur authenticité sont chose certaine, et leur importance est grande, puisque nous avons deux corps entiers, plusieurs têtes, des étoffes écrues ou teintes, unies ou ornées de peintures, ou bien encore façonnées à la manière des tapisseries ; des ornements en plumes, en écailles, en grains ou perles; des instruments de pêche, de musique ; une foule d'objets variés dont la description viendra quand nous aurons parlé des momies elles-mêmes, de leur âge et de la raison vraisemblable de l'attitude qu'on leur a fait prendre.

Ces momies, dont nous donnons ici même un dessin exact, sont dans un bon état de conservation et dans l'attitude dite repliée ou accroupie, comme toutes les momies anciennes qui viennent du Pérou.

Quand nous employons le mot de *momies*, nous nous conformons à un usage reçu, sans prétendre que ce terme soit d'une justesse parfaite. En effet, il n'y a ici aucune préparation spéciale, aucun embaumement, rien de semblable à ce qui se faisait en Égypte, par exemple. C'est un simple desséchement. Les os existent, les muscles existent, la peau existe, ainsi que les ongles et les cheveux; mais tout ce qui était liquide est évaporé, tout ce qui était adipeux est fondu. Un corps ainsi desséché pèse en ce moment fort peu.

Quant à l'attitude, elle est des plus singulières. Le corps est assis, ou

plutôt posé sur les os du bassin ; les cuisses sont repliées contre le ventre et les jambes contre les cuisses, et les bras sont ramenés contre la poitrine de telle manière que les mains sont réunies aux genoux par un seul et même lien. Il fallait, en effet, une ligature solide pour maintenir une attitude semblable, et ces liens sont encore là, avec la toile qui recouvrait les genoux (comme tout le corps), et les morceaux de métal destinés à empêcher l'action de la corde sur les membres liés.

A quelle époque de l'histoire du Pérou appartiennent ces momies? Quelle est la raison de leur attitude ? Telles sont les questions auxquelles nous allons essayer de donner une réponse. Nous examinerons ensuite les objets nombreux qui nous ont été envoyés avec les momies.

Au chapitre 27e du VIIe livre de sa curieuse histoire des Incas, rois du Pérou, Garcillasso de la Vega décrit dans les termes suivants la prodigieuse grandeur des pierres et des constructions primitives de la ville de Cuzco.

« On ne peut qu'avoir une haute idée de l'industrie et de l'habileté des Indiens du Pérou, si l'on considère la magnificence de leurs bâtiments, des forteresses, des temples, des maisons royales, des jardins, des magasins, des grands chemins, et de leurs autres ouvrages publics. Les ruines que l'on en voit encore aujourd'hui en sont une preuve manifeste, quoiqu'on ait de la peine à concevoir quelle en était la structure à tous égards; mais le plus beau chef-d'œuvre qu'ils aient jamais fait, est sans doute la forteresse de Cuzco ; vous diriez que la magie s'en est mêlée, et que les démons y ont plutôt travaillé que des hommes. Il y a des pierres d'une si prodigieuse grosseur, qu'on ne saurait deviner comment on peut les avoir transportées de dix ou quinze lieues de distance, par des chemins fort rudes et presque inaccessibles. Partout on y trouve une espèce de roc que les Indiens appellent *Saycusca*, et qu'ils ne pouvaient tirer que de Muyna, qui est à cinq lieues de Cuzco, ou même d'un autre endroit qui en est éloigné de quinze lieues, et alors il fallait passer la rivière d'Yucay qui n'est pas moins grande que celle de Guadalquivir à Cordoue. D'ailleurs, ils n'avaient ni bœufs, ni charrettes pour traîner ces lourdes masses, et tout cela devait se faire à force de bras. Il leur manquait aussi le fer et l'acier pour les tailler et les mettre en œuvre.

« Ils n'avaient ni compas, ni équerre, ni règle, ni chaux, ni mortier; cependant elles sont si bien ajustées ensemble qu'on aurait de la peine à fourrer la pointe d'un couteau entre les jointures. Enfin, ils ignoraient l'usage des grues et des autres machines qui leur pouvaient servir à monter et à descendre ces pierres énormes, qu'on ne saurait voir sans étonnement...

«.... Je me souviens, dit plus loin le R. P. Joseph Acosta, cité par l'auteur, d'en avoir mesuré une à Tiaquanaco, qui avait trente-huit pieds de long, dix-huit de large, et deux d'épaisseur. Mais, à la forteresse de Cuzco, l'on voit quantité de pierres qui surpassent en grandeur toutes celles des autres bâtiments, et quoiqu'elles ne soient pas taillées à la règle, qu'il y ait même beaucoup d'inégalités entre elles, malgré tout cela, elles sont si bien ajustées sans aucun plâtre, qu'elles paraissent enchâssées les unes dans les autres... et c'est en cela, dit-il plus loin (ch. 28), que consiste principalement l'artifice de cette noble structure. On peut dire en un mot que du mélange confus de ces rochers entassés pêle-mêle, ils ont fait un chef-d'œuvre inimitable et qui plaît beaucoup à la vue.

« Un prêtre natif de Montilla (reprend l'auteur), qui depuis mon arrivée en Espagne s'en était allé au Pérou, me dit à son retour, qu'il avait trouvé ces pierres infiniment plus grandes qu'il ne se les était représentées sur le bruit commun, et qu'il ne pouvait attribuer cet ouvrage qu'au démon. En effet, tout ce qu'on a publié des sept merveilles du monde n'approchait pas de celle-ci. On ne manquait ni d'ouvriers, ni de matériaux, ni d'instruments pour construire les murailles de Babylone ou les pyramides d'Égypte, et pour fabriquer le colosse de Rhodes. Mais que, sans machines, sans outils, et sans aucun instrument, ces Indiens aient trouvé le secret de transporter, de tailler, d'entasser et d'ajuster, avec la dernière exactitude, de si lourdes masses de rocher, c'est, je l'avoue, ce qui me paraît incroyable, et qui semble tenir du sortilége auquel ces barbares étaient fort adonnés. »

N'oublions pas que celui qui parle ainsi est un descendant des Incas, de la famille des souverains qui régnaient sur le Pérou depuis quatre siècles, lors de l'arrivée des Espagnols. Pour lui, il le dit au début de son histoire, il n'y avait au Pérou que des sauvages de la pire espèce avant le règne de son aïeul *Manco-Capac*, le civilisateur en même temps que le premier roi de ces contrées.

Comment un Inca avouerait-il que la civilisation a pu exister, surtout dans des proportions aussi extraordinaires, avant les Incas ? La préoccupation dans laquelle il est ne lui laisse même pas l'esprit assez libre pour apercevoir le manque complet de logique dont son récit est tout hérissé. Évidemment on n'a pas pu exécuter toutes ces grandes œuvres sans instruments : donc on avait ces instruments, faudrait-il dire, et laisser là l'explication commode qui rappelle certaines légendes de notre Artois sur les chaussées Brunehaut. Il fallait se demander quels furent ces anciens habitants du Pérou, si industrieux et si puissants. Mais alors que deviendraient les Incas ?

Et pourtant, ce n'est pas seulement dans l'Amérique du Sud que nous trouvons des preuves d'une puissante civilisation en des âges reculés ; l'Amérique du Nord nous en offre des restes non moins remarquables.

Sans parler ici des enceintes défensives et des enceintes sacrées, si bien décrites d'ailleurs dans le travail de M. Lubbock sur l'archéologie du Nord (*Revue archéologique*, nouvelle série, XIIe volume 1865), contentons-nous de signaler ces ouvrages si originaux et si gigantesques, les *Tertres en forme d'animaux* qu'on trouve particulièrement, mais non exclusivement, dans le Wisconsin. C'est la même idée que les grands Sphinx d'Égypte sculptés dans les rochers.

Ici, dans l'Amérique du Nord, ce ne sont point des roches qui serviront de matière au travail artistique, ce sont les immenses prairies, dont le sol va se relever, sous l'action de l'industrie créatrice de l'homme et représenter tout ce qu'il voudra : hommes et animaux.

Voici une tortue aux courbes gracieuses. Ses pattes sont bien projetées en avant et en arrière; sa queue diminue progressivement jusqu'à former une pointe si aiguë, qu'il est impossible de dire précisément où elle se termine. Le corps a 56 pieds de long, la queue 250; le relief de cet ouvrage tout en terrassement est de 6 pieds. Sur le corps de la tortue on a construit une maison, et une église catholique est bâtie sur sa queue.

Le grand serpent du Comté d'Adams, Ohio, est plus étonnant encore. Il est sur une arête haute de 150 pieds au-dessus de la crique de Brush. « Suivant les contours de l'éminence, et n'en occupant que le faîte, le ser- « pent, dont la tête repose à son extrémité, déroule en arrière, sur une « longueur de 700 pieds, son corps onduleux que termine gracieusement « le triple repli de sa queue. S'il était étendu droit, il ne mesurerait pas « moins d'un millier de pieds. Un plan levé avec beaucoup de soin peut « seul donner une idée exacte de cet ouvrage d'un dessin net et hardi, « le remblai ayant plus de 5 pieds de hauteur, sur 30 de base au milieu « du corps, mais un peu moins vers la tête et la queue. Le cou du ser- « pent est tendu et légèrement courbé ; sa gueule est toute grande ou- « verte, comme s'il voulait avaler ou rejeter une masse ovale qui est en « partie engagée dans ses mâchoires distendues. Cet ovale est un remblai « où l'on n'aperçoit aucune brèche, ayant 4 pieds de haut; son contour « est d'une régularité parfaite, son grand axe et son petit axe ayant res- « pectivement 160 et 80 pieds. »

Ceci fait penser involontairement à l'œuf cosmique du dieu égyptien Nef ou Chnef, à forme de serpent, ainsi qu'à l'*ovum anguinum* des Druides et aux allées de pierres en forme de serpent.

« Quand, pourquoi et par qui ces étonnants ouvrages ont-ils été élevés,

« se demande M. Lubbock? C'est ce que nous ignorons encore. Les In-
« diens d'aujourd'hui ne les regardent qu'avec respect, mais ne peuvent
« nous donner sur leur origine aucune lumière... Plusieurs ont été ouverts,
« et le seul résultat obtenu a été de se convaincre que ce ne sont pas des
« sépultures, et que c'est par hasard seulement qu'on y rencontre un
« outil ou une parure. En de telles circonstances, on ne peut qu'attendre,
« avec l'espoir que le temps finira par amener la solution du problème. »

Ces ouvrages extraordinaires, dont nous venons de signaler seulement deux exemples sur un grand nombre d'autres que l'on trouvera décrits dans le Mémoire cité plus haut, ces ouvrages ne sont pas moins remarquables que les constructions de Cuzco, quoique dans un autre genre : les uns et les autres établissent jusqu'à l'évidence la réalité d'une civilisation puissante et relativement ancienne, dans les diverses parties de ce vaste continent que nous appelons le Nouveau-Monde depuis Christophe Colomb.

Et ce qui prouve la parenté d'idées, et par suite d'origine, entre les peuples primitifs de l'Amérique, c'est précisément le mode de sépulture si singulier que nous avons sous les yeux et qui a fourni l'occasion du présent travail. « Les tertres funéraires, dit M. Lubbock, sont innom-
« brables... c'est par mille et par dix mille qu'on pourrait les compter. »
Ils couvrent pour la plupart un seul squelette. L'usage de l'urne sépulcrale domine. La position ramassée du corps y est aussi habituelle que dans les plus anciennes sépultures d'Europe. Des objets usuels en pierre et en métal s'y rencontrent fréquemment; mais tandis que les parures, telles que bracelets, plaques de cuivre percées, grains d'os, d'écaille, de métal, etc., y sont extrêmement communes, les armes y sont très-rares : fait qui, suivant le docteur Wilson, « indique un état de société et une façon de pen-
« ser tout-à-fait différents de ce qu'on voit chez les Indiens de nos jours. »
Des plaques de mica s'y trouvent généralement, et quelquefois le squelette en est entièrement couvert.

Nous venons de rencontrer cette expression : *la position ramassée du corps y est aussi habituelle que dans les plus anciennes sépultures d'Europe;* c'est en Europe que nous reviendrons maintenant étudier cette attitude funéraire et en chercher la raison.

M. Troyon s'est particulièrement occupé de cette question, et nous n'aurons d'abord qu'à signaler ce qu'il en dit dans sa lettre à M. A. Bertrand, tome 9, nouvelle série, de la *Revue archéologique.*

En Suisse et dans la vallée du Rhône comme sur la côte de Savoie du lac Léman, on a découvert beaucoup de tombes renfermant des corps ou plutôt des squelettes repliés, et cela depuis 1826 jusqu'à 1862.

Pendant les voyages d'exploration que M. Troyon a faits dans la plupart des pays de l'Europe depuis 1842 (la lettre est du 24 février 1864), il s'est assuré que les inhumations à attitude repliée ne sont pas propres seulement aux rives du Léman, et qu'elles remontent à peu près partout à l'âge primitif. La Thuringe, les environs de Magdebourg et le Nord de l'Allemagne en présentent divers spécimens. Elles sont nombreuses en Danemark, en Suède, en Angleterre et en Écosse. Elles ne sont pas étrangères à la France. Elles ont été constatées par M. Féraud pour l'Algérie et par M. Thomas, en 1851, pour Babylone. On les retrouve également dans l'Hindoustan. Dans l'Amérique du Sud, il cite, d'après des auteurs du XVIe siècle, la Patagonie, le Brésil, le Pérou.

Quant à l'explication du motif de cette attitude, M. Troyon propose la suivante, dont il a eu l'idée étant à Berlin en 1844 en visitant une collection d'objets péruviens absolument semblables aux nôtres, rapportés alors du Pérou par son compatriote le docteur J. de Tschudi, de Glaris. L'attitude de l'enfant dans le sein de sa mère, avant sa naissance, dit-il, n'est-elle pas choisie à dessein comme l'attitude convenable à celui qui rentre dans le sein de la mère universelle, la terre, en attendant une naissance nouvelle, selon les idées assurément familières aux peuples primitifs? « Le « célèbre philosophe Schelling, auquel je soumettais cette explication de « l'attitude repliée (ajoute M. Troyon), m'interrompit en disant : c'est « plus que la foi à une autre vie, c'est bien l'idée de la résurrection du « corps. Le savant philologue Jacob Grimm adopta aussi ma manière de « voir, qu'il mentionne dans la deuxième édition de sa mythologie alle- « mande. » Je puis corroborer cette explication de M. Troyon par le passage suivant que j'ai lu dans Garcillasso de la Vega, et qui est particulièrement adapté à notre sujet, puisqu'il s'agit des Péruviens anciens et du Pérou. « Les Indiens avaient un soin extraordinaire de mettre en lieu de sûreté leurs ongles et les cheveux qu'ils se coupaient, ou qu'ils s'arrachaient avec le peigne, et de les cacher dans les fentes ou dans les trous des murailles. Si par hasard ces cheveux et ces ongles venaient à tomber à terre avec le temps, et qu'un Indien s'en aperçût, il ne manquait pas de les relever d'abord et de les serrer de nouveau. Cette superstition me donnait souvent la curiosité de leur demander le but qu'ils se proposaient par là, et ils m'en alléguaient tous la même cause, qui me paraît fort ridicule : Savez-vous bien, me disaient-ils, que tout ce que nous sommes de gens, qui avons pris naissance ici-bas, devons revivre dans ce monde (c'est ainsi qu'ils s'exprimaient, parce qu'ils n'ont point de verbe pour dire ressusciter), et que les âmes sortiront des tombeaux avec tout ce qu'elles auront de leurs corps. Pour empêcher donc que les nôtres ne

soient en peine de chercher leurs ongles et leurs cheveux, car il y aura ce jour-là bien de la presse, et bien du tumulte, nous les mettons ici ensemble, afin qu'on les trouve plus facilement... »

L'auteur Inca cite ensuite un passage de Fr. Lopez de Gomara, reproduit souvent et attestant à la fois la conduite peu humaine des Espagnols et les idées religieuses des Indiens. « Quand les Espagnols, dit-il, ouvraient ces tombeaux et en jetaient les ossements çà et là, les Indiens les priaient de n'en rien faire, afin qu'ils se trouvassent ensemble lorsqu'il faudrait ressusciter. Par où l'on peut voir qu'ils croyaient à la résurrection du corps, etc. » Il cite en outre Augustia Çarate et Pedro Cieça, et il termine par les réflexions suivantes :

« Ces autorités que j'ai trouvées, après avoir écrit ce que j'en avais ouï dire à mes parents, m'ont fort satisfait, parce que la créance de la résurrection est très-éloignée de celle des païens, et que je craignais qu'on ne me reprochât d'avoir inventé ce que j'en ai dit, s'il ne se fût trouvé quelque Espagnol qui en eût fait mention dans l'histoire. Je puis même protester que je n'ai pas suivi à cet égard, non plus qu'à tout autre, les écrivains espagnols, quoique je sois bien aise de me servir de leur autorité, lorsqu'elle se trouve conforme à la tradition, qui est reçue parmi les naturels de mon pays...

« Mais il serait impossible de vous dire par quelle tradition, ou comment ils ont pu croire à la résurrection des corps, puisque c'est un des articles de notre foi. D'ailleurs, dans la profession que je fais de porter les armes, il ne m'appartient pas d'examiner des choses si relevées, outre que je ne crois pas que l'on puisse jamais en être éclairci au juste, à moins que Dieu ne nous le découvre. Tout ce que je puis dire là-dessus, c'est qu'assurément les Indiens croyaient à la résurrection. » (Livre second, ch. 7.)

« Toute tombe n'est-elle pas un berceau ? » C'est ainsi que s'exprime à son tour M. Fr. de Rougemont au tome second de son ouvrage *le Peuple primitif*. « On cite, ajoute-t-il, certains peuples, et des peuples sauvages, qui, au lieu de graver avec art sur le marbre d'ingénieux symboles, donnent au mort, dans le sein de la terre, la position qu'il avait dans celui de sa mère avant de venir au monde. Ainsi font les Hottentots, qui comprennent fort bien la signification de ce rite, et une partie des Caffres. Cette même coutume exista chez les Péruviens, chez les Patagons, chez les Brésiliens, et en plusieurs endroits parmi les Indiens de l'Amérique du Nord. D'antiques tombeaux attestent qu'elle n'était point étrangère aux Germains. »

Au reste, cette interprétation n'a pas été découverte de nos jours, comme on peut en juger par ce passage d'André Thévet, décrivant dans

sa cosmographie de l'an 1575 les usages funéraires des habitants du Brésil. « Ils ont oppinion que le corps estant décédé, ne sçauroit estre « plus honnestement que dans les entrailles de la terre, laquelle est si « noble qu'elle porte les hommes, produit les fruicts et aultres choses « nécessaires et profitables à iceluy. Quand donc leurs parents sont morts, « ils les courbent dans un bloc et monceau dans le lict où ils sont décédés, « tout ainsi que les enfants sont au ventre de la mère, puis ainsi enve- « loppés, liés et garrottés de cordes, ils les mettent dans un grand vase « de terre. »

On assure que ce mode de sépulture existe encore chez certaines tribus d'Indiens. A cet ordre d'idées se rapporte également l'usage où sont les mères de répandre leur lait sur la tombe nouvelle : chose curieuse, ce dernier usage s'est conservé jusqu'au commencement du siècle actuel, sauf l'attitude, dans la vallée alpestre des Ormonts.

C'est une idée du même ordre qui, au Moyen-Age, fait constamment représenter l'âme humaine sous la forme d'un petit enfant qui sort de la bouche du mort. Je dis analogue et non pas absolument identique ; mais d'un côté comme de l'autre il y a l'image expresse de l'enfance nouvelle ou de la nouvelle vie, réelle immédiatement pour l'âme, en espérance pour le corps.

« La reproduction de telles coutumes à travers l'espace et le temps, dit encore M. Troyon, dans un autre endroit de sa lettre souvent citée, est d'autant plus frappante, que nous n'avons point l'une de ces pratiques qui résultent naturellement d'instincts pareils ou de ce que j'appellerai l'unité de l'esprit humain... Donner au corps du défunt l'attitude du fœtus, le maintenir dans cette position avec des cordes, le déposer dans le sein de la mère universelle du genre humain, attendre une naissance nouvelle, par la résurrection du corps, tout cela ne dérive pas de l'instinct de l'homme, mais provient de préoccupations d'un ordre plus élevé, qui n'ont point surgi spontanément et d'une manière identique chez les différentes races humaines. L'attitude repliée, expression d'une idée religieuse spéciale, a dû se répandre de proche en proche, de tribu à tribu, ou, plus vraisemblablement encore, par des migrations, depuis son origine jusqu'aux points les plus extrêmes du globe. »

Nous pouvons ajouter à tous les documents déjà donnés ce que l'on sait des Troglodytes par Diodore de Sicile et ce que l'on a découvert dans la Troade. Ici ce sont des vases enfermant chacun un corps replié : la tête touche presque l'extrémité postérieure, le bassin repose sur la partie la plus renflée du vase, et la rotule forme le sommet d'un angle dont le tibia et le fémur sont les côtés.

Lith. Desavary-Dubiteux, Arras

ÉTOFFES PÉRUVIENNES DU MUSÉE D'ARRAS.

Quant à Diodore de Sicile, il rapporte que les Troglodytes, peuple pasteur de l'Éthiopie, repliaient leurs morts et les maintenaient dans cette attitude avec des branches flexibles.

De toutes ces études nous pouvons, ce me semble, tirer la réponse à la double question que nous avions à examiner.

1° L'âge de nos momies, et en général des objets dont nous allons parler, tous trouvés dans les anciens tombeaux, paraît être antérieur au règne des Incas et appartenir à la civilisation précédente. Les Incas avaient d'autres coutumes pour leurs enterrements : ils connaissaient l'embaumement proprement dit. D'ailleurs l'auteur des fouilles nous dit positivement que cela vient des anciens tombeaux des environs de la ville de Cuzco, dont l'origine se perd dans la nuit des temps. Ces momies ne sauraient donc être qu'antérieures au Xe siècle. Fixer leur date d'une manière plus précise est bien difficile, les origines de l'Amérique étant si peu connues !

2° La signification de cette attitude est assez claire, après tous les témoignages que nous venons de citer, et nous n'avons pas à la mentionner de nouveau. C'est comme un écho de cette déclaration antique de Job :

> Oui, je sais que mon Vengeur est vivant,
> Et qu'il se tiendra le dernier sur la poussière ;
> Que de ce corps recouvert de sa peau,
> Que de ma chair je verrai Dieu.
> Moi-même je le verrai,
> Mes yeux le verront et non un autre.

II

Nous allons maintenant étudier les objets d'industrie et d'art qui accompagnent ces momies et qui ont été trouvés dans les anciens tombeaux : étoffes écrues, étoffes teintes, toiles peintes, travail de tapisserie, vêtements, ornements, objets multiples dont nous allons donner la nomenclature et la description.

La simple nomenclature des objets qui composent la collection péruvienne offerte généreusement au Musée d'Arras, par M. de Briois d'Angres, donne déjà par elle même une idée de l'importance de cette collection. Nous allons d'abord la produire, puis nous examinerons avec soin les pièces les plus intéressantes.

Outre les deux momies, ou plutôt corps desséchés, dont nous avons

parlé, nous possédons aussi deux têtes et un bras, plus un pied d'enfant, le tout desséché et conservé comme les deux momies.

Nous avons ensuite une oriflamme ou bannière d'un chef de tribu. Elle porte divers signes ou caractères rouges, tracés avec le sang d'un animal, et d'autres caractères ou signes produits par une liqueur provenant du poulpe. C'est tout simplement notre sépia, qui provient, on le sait, de la seiche.

L'étoffe de cette oriflamme ou bannière est tissée en fils provenant de l'écorce de l'aloès Pitte, appelée avec raison le chanvre des Indiens.

« La seconde écorce de cette plante, dit Valmont de Bomare, est toute « composée de fils très-forts, dont le tissu ressemble un peu à de la grosse « toile, mais dont les fils, au lieu d'être entrelacés, comme le sont ceux « de la trame et de la chaîne de nos toiles, ne sont simplement qu'ap- « pliqués et collés les uns contre les autres ; mais du reste, c'est la même « disposition et le même arrangement. Ces fils sont rougeâtres, et par « leur espèce de tissu, présentent une grosse toile tissée par la nature, « et qui, étant enlevée à de grands *aloès pittes* dans leur pays naturel. « peut être très-utile. C'est des feuilles de cette sorte d'aloès, préalable- « ment battues ou écrasées et privées de leur suc, que les Indiens de la « Guyane tirent des fils très-forts, très-longs et assez beaux, dont ils font « des hamacs, des voiles, des cordes et d'autres ouvrages, même de « grosses toiles pour emballer le café. Les Portugais du Brésil en font des « bas et des gants. On taille la pitte comme le chanvre ; on en fait des « étoffes qu'on apporte en Europe, sous le nom d'*écorce d'arbre*. »

« .... *Sloane* parle d'une espèce d'aloès qui, suivant M. Guettard, est un « *yuca*, et qui est connu dans *Laët* sous le nom d'*excellente espèce de* « *chanvre ou de lin* : la toile qu'on fait au moyen des fibres de ses feuilles « préparées, approche beaucoup, par sa finesse et sa beauté, de la soie. »

Il était utile de donner quelques détails sur cette matière première, qui forme la base de presque tous les tissus et objets analogues que nous allons signaler. Il est également important de dire tout de suite que ces tissus, même les plus simples, portent la marque d'une industrie avancée. Tantôt ils sont d'une grande finesse, toujours ils sont solides, parfois d'une force extrême. Un homme qui a vécu dans ce pays et qui en connaît bien les usages, nous faisait remarquer le mode curieux de fabrication de ces étoffes, qui ne sont pas seulement doubles, mais triples dans leur contexture, ce qui leur donne un aspect tout particulier.

Nous avons donc d'abord cette bannière de chef de tribu. Puis, viennent : un lacet pour la chasse, sorte de lazzo composé d'une ficelle en pitte, d'une solidité à toute épreuve dans l'ingénieuse combinaison qui

distingue cet instrument bien connu et usité encore aujourd'hui au Mexique et ailleurs. Nous trouvons ensuite plusieurs bobines servant à tisser ; un panier fait avec le cœur de l'aloès pitte, deux capuces ornés de plumes, l'un d'homme et l'autre de femme ; deux ceintures également ornées de plumes, l'une d'homme et l'autre de femme ; deux filets pour la pêche ; un filet servant à transporter différents objets ; un morceau de serviette à éponge ou serpillière ; un tour de tête en corde de pitte, pour porter des charges ; un coussin d'épaule ; deux ceintures, une chemise et le morceau d'une autre, etc., tels sont à peu près tous les objets où l'aloès est entré comme élément essentiel.

Notons ici les quelques dessins qui ornent certains de ces objets. On y retrouve exactement le guillochis grec, que du reste nous trouvons aussi sur nos objets chinois de la collection du Musée, et qui sont, à vrai dire, un motif assez naturel, et appartenant à tout pays.

Nous parlerons tout à-l'heure des toiles plus ornées et des autres tissus plus savants. Notons dès maintenant une foule d'autres objets.

Nous en possédons un des plus curieux qui soient signalés dans les voyages et descriptions. C'est un double vase en terre cuite, dont les deux parties sont reliées par un tube placé au centre des deux boules. Si l'on introduit de l'eau par le trou de la partie supérieure jusqu'à ce que le vase soit à moitié plein, et si l'on incline alors les deux boules, tantôt d'un côté et tantôt de l'autre, il s'en échappe un bruit semblable à un sifflement. On n'est pas bien fixé d'ailleurs sur l'usage réel de cet instrument.

Il y a à noter encore les ouvrages curieux en grains noirs et blancs, fruits du pays, à l'aide desquels on a obtenu des combinaisons à la fois simples et de bon goût, pour orner les baudriers d'une sorte de sac carré ou besace ornée elle-même de guillochis peints sur la toile dont elle est faite. Cet ouvrage en grains ou graines, noir et blanc alternés, est très-beau comme effet et très-simple comme composition.

Voici maintenant un vase lacrymatoire, idée absolument identique à celles bien connues des anciens tombeaux gallo-romains et autres. Seulement, dans nos tombeaux européens, le petit vase destiné à recueillir les larmes est en verre : ici c'est une toute petite courge percée d'un trou à l'extrémité supérieure.

Viennent ensuite deux belles coiffures d'honneur, ornées de plumes de différentes espèces d'oiseaux, plumes brillantes, bien conservées, formant encore un diadème magnifique, sorte de mître à la forme bien connue, la hauteur des plumes allant en diminuant à mesure qu'elles s'éloignent des tempes. Ces plumes étaient, paraît-il, en grand honneur chez les anciens habitants du Pérou. Elles ornent, nous l'avons vu plus haut, les

ceintures des grands personnages ; elles sont un indice de grandeur, posées à la coiffure : on y joint même de petits oiseaux-mouches et autres ; le tout est d'un brillant et d'une richesse de couleurs extraordinaire. En y regardant de près et sans parti pris, il semble qu'il n'y ait pas à s'étonner de voir les belles plumes en si grand honneur au Pérou, lorsqu'on voit les peaux de bêtes, comme l'hermine, par exemple, en honneur non moins grand dans notre civilisation européenne, et les plumes elles-mêmes, soit comme objet de toilette soit même comme insigne des plus hautes dignités militaires. Tout cela est affaire de convention.

Voici un tapis en déchets ou produits inférieurs de diverses parties de l'aloès pitte ; on dirait une sorte de papier mâché, mais fort solide et d'un caractère qui ne manque pas d'originalité et de goût.

Voici des échantillons d'une sorte de soie, rouge et jaune, provenant, à ce qu'il paraît, des poils d'un chien du pays. Puis, c'est une bourse ou un sachet en laine ; des pièces de tapis et tapisseries dont nous parlerons tout-à-l'heure ; des toiles peintes et ornées de diverses manières ; des franges brutes en pitte, ou plutôt un commencement de tissu, sans doute interrompu par la mort et déposé à côté de celle qui avait entrepris ce travail ; un collier en perles ou grains noirs ; des breloques ; un petit panier rond en écorce de bambou ; des roseaux employés pour la construction des cabanes ; deux flèches ; un morceau de bois de fer en forme de couteau ; un vase en poterie noire ; deux morceaux d'ornement d'un instrument inconnu ; un morceau d'aviron en bois ; une dame ou support d'aviron également en bois ; un étui à graisse pour faire la chasse ; enfin une cuisse d'animal, desséchée et revêtue de tout son beau poil noir.

Mais les objets les plus remarquables de notre collection sont évidemment les toiles peintes et les pièces de tapisserie dont nous avons à parler maintenant.

L'ouvrage de tapisserie est certainement la preuve d'une industrie développée. Cela suppose, non-seulement, l'art du tissage, mais aussi la connaissance de la teinture et des nuances diverses qui sont nécessaires pour produire un dessin agréable à l'œil. C'est là une industrie artistique fort compliquée et d'un genre tout-à-fait supérieur. Et puis, ce qui nous frappe immédiatement, à la vue de ces restes vénérables, c'est l'harmonie de l'ensemble, la richesse des couleurs, le bon goût des tons divers, où rien n'est criard, où tout est sobre et vraiment grand, comme un tapis de Smyrne, ou un châle du Thibet. Il y a là comme un souvenir de l'Orient et un air de famille qui indiquerait la provenance première de ces Toltèques qui vinrent habiter anciennement le Pérou.

Ces tons rouges, verts, jaunes de plusieurs nuances, tons sur tons en

camaïeu, sont décoratifs au premier chef : c'est tout ce qu'il y a de mieux entendu comme œuvre de ce genre, et cette belle œuvre est un témoignage parlant du goût exquis de ceux qui l'exécutèrent. Le mode de tissage est celui des tapisseries de haute-lisse. L'ouvrage est fait et arrêté à l'envers, morceau par morceau, et raccordé par des coutures dans le sens de la trame, la chaîne continuant toujours son sens direct qui tient et forme un ensemble complet. Ici toutefois, nous voyons périodiquement et systématiquement des parties rectangulaires tissées séparément et non rejointes, de manière à former des coupures et même des franges, d'un aspect tout-à-fait original et qui ne peuvent bien être compris que par le dessin ci-joint. Il paraît que cela était ainsi agencé pour laisser la facilité d'introduire dans ces lanières ou lamelles des baguettes ou roseaux. Alors tout devenait en quelque sorte solide, pour former de petites clôtures agréables à l'œil.

L'une de nos tapisseries joint à ce caractère un autre non moins remarquable. Elle est tissée de telle manière, qu'elle n'a pas d'envers et que les mêmes dessins se reproduisent exactement des deux côtés. Elle a d'ailleurs ses suites de lamelles terminées en bas par des franges, le tout en ouvrage de tapisserie; et elle peut, à volonté, être considérée par derrière ou par devant, ce qui semble indiquer un usage de cloison, de store, peut être de bannière. Elle est du reste remarquable par une série de figures d'oiseaux qui rappellent certains motifs de nos étoffes anciennes de l'Europe, comme les fleurons et arabesques de l'autre pièce ressemblent singulièrement aux œuvres du Thibet.

En dehors de ces pièces capitales nous signalerons encore une toile peinte représentant des personnages debout, vus de face, grossièrement dessinés et se tenant par la main. Ceci est obtenu évidemment par l'impression, à la manière des indiennes ou des papiers peints. Des figures humaines, vues de face, sont aussi à remarquer sur une petite pièce de tapisserie terminée par trois pointes ou flammes qui rappellent nos anciennes bannières. Nous en donnons ici le dessin.

Nous avons en outre des rubans en fine laine de trois tons, rouge, noir et jaune, d'une largeur de trois doigts, à bordures noire et jaune encadrant les dessins jaune et rouge. C'est d'un genre tout à fait distingué.

Il n'est pas jusqu'aux simples lanières en forme de fouet qui ne revêtent un caractère artistique. Dans leur contexture sont mêlés avec ordre des fils noirs, des fils rouges et des fils jaunes, qui se dessinent en losanges et en ovales du meilleur effet.

Enfin nous avons un beau fragment d'une étoffe très-fine et très-solide, ornée d'abord d'un semis de petits fleurons tissés en relief dans l'étoffe

elle-même, puis d'une suite régulièrement agencée en quinconce de fleurs en forme de roses rouges relevées de légères feuilles vertes découpées avec grâce. Ces fleurs et ces feuilles sont peintes, et probablement imprimées comme les figures dont nous avons parlé plus haut.

On le voit, notre petit trésor péruvien n'est pas indigne de l'attention des amateurs ; lorsqu'il sera complété par l'envoi des objets de céramique et autres que veut bien nous promettre encore le généreux donateur, la ville d'Arras pourra montrer aux visiteurs de son Musée une importante série d'objets qui n'auront rien de banal et que lui envieront bien des villes, plus largement dotées, d'ailleurs, sous d'autres rapports.

L'abbé E. Van Drival.

LE BAPTÊME AU MOYEN-AGE

Aucun auteur n'a encore écrit la monographie du baptême. Pour la faire complète, il faudrait s'adresser à la fois à la théologie, au droit canon, à l'histoire, à la liturgie et à l'archéologie, toutes connaissances spéciales qu'il paraît difficile de trouver réunies dans une seule intelligence, même la mieux douée.

Nous n'avons que des études partielles [1], et la plupart de date récente. J'en citerai quelques-unes, parce qu'elles méritent de fixer plus particulièrement l'attention de ceux que ce sujet intéresse. Mgr Chaillot, dans les *Analecta juris pontificii*, a traité la matière au point de vue canonique avec l'érudition qui lui est propre. Le père Cahier a longuement disserté sur les fonts baptismaux de Liége, dans les *Mélanges d'archéologie*. La *Revue de l'Art chrétien* contient un utile travail de M. le chanoine Van Drival sur le symbolisme de la cuve baptismale et de l'édifice qui le renferme. Le regretté M. Didron, dans les *Annales archéologiques*, a judicieusement interprété un ancien tableau représentant l'administration du baptême [2]. Le docte abbé Pougnet a donné, dans la *Revue des Bibliothèques paroissiales* d'Avignon, une série de substantiels articles sur les *Baptistères de Provence*, qui mériteraient certainement une meilleure place dans une de nos revues d'archéologie les plus accréditées. Enfin le Père Graniello, barnabite, est l'auteur d'une brochure italienne d'un haut interêt sur le baptême par infusion et par immersion.

Je n'ai pas l'intention de traiter le sujet avec toute l'extension qu'il comporte. Je ne veux pas non plus revenir sur les points suffisamment

[1] Voir Ciampini. Explicatio duorum sarcophagorum sacrum baptismatis ritum indicantium. Romæ, Bernabo, 1697, in-4°, *avec trois grandes planches sur cuivre.*

[2] Tome XXII, p. 346. Le même archéologue a expliqué les fonts de Liége, t. V, p. 21, et en a donné de bonnes gravures.

élucidés déjà. Je me contenterai d'ajouter des détails restés dans l'ombre et qu'il ne sera peut-être pas sans quelque utilité de produire à la lumière. J'emprunte ces documents inédits à des Bibles historiées des XIVe et XVe siècles, qui sont conservées à la Bibliothèque nationale de Paris et dont les miniatures vont être l'objet d'observations multiples, ainsi qu'à des textes en vers qui étaient jadis le *vade-mecum* indispensable de tout curé, parce qu'ils contenaient en substance l'enseignement théologique [1].

I

Il est difficile, vu le défaut presque habituel de perspective ou de fond au tableau, de déterminer l'endroit où la scène se passe. Nous pouvons cependant, d'après les monuments subsistants, affirmer que le baptême s'administrait dans l'église paroissiale, dans une chapelle exclusivement affectée à cet usage. Trois fois seulement, je l'ai rencontré administré près d'un autel, le néophyte étant à genoux sur la marche même.

Cet autel est garni, à sa partie antérieure, d'un parement d'étoffe, verte et brodée, ou rouge avec un écusson au milieu. Le rétable doré représente un saint évêque dans une des miniatures et ailleurs le Christ souffrant, tel qu'il apparut au pape S. Grégoire, ou encore, sur un fond d'azur étoilé d'or, le Christ en croix, assisté de la Vierge et de S. Jean.

Le prêtre qui baptise porte une soutane bleue ou rouge, ancien usage qu'ont longtemps combattu les conciles et dont la trace se trouve encore de nos jours dans la soutane de couleur des enfants de chœur. Le costume se complète par un amict dont l'orfroi est rabattu sur les épaules, une aube ou un surplis qui n'en est que le diminutif, une étole rouge, bande d'étoffe étroite et semée de petites croix, un camail à capuchon ou une aumusse sur la tête pour se préserver du froid. Ces deux derniers vêtements étaient plus ordinairement et sont restés l'insigne de la dignité canoniale.

La tonsure, tracée au rasoir, est bordée d'une couronne de cheveux, comme nous la voyons encore dans les ordres réformés des Franciscains et des Carmes.

Le prêtre est représenté lisant, baptisant ou exorcisant.

[1] « Presbyteri omnes sui gradus officium legitimo ritu per omnia discant exhibere; ipsa sacramenta, quæ in Missa ac Baptismate, vel in aliis Ecclesiasticis officiis visibiliter conficiuntur, quid spiritaliter significent discere studeant. » (*Conc. Cloveshov.* 2, an. 747, c. 10.)

Le livre, dans lequel il lit les prières prescrites pour la cérémonie liturgique, est un *Rituel*, ou, pour se servir des expressions du temps, un *Manuel*, c'est-à-dire un livre à la main, de format portatif et commode; mieux encore, un *Sacerdotal*, spécialement écrit à l'usage du prêtre. Il tient son livre de la main gauche, pour laisser la droite libre de ses mouvements.

Quand il exorcise le catéchumène, il pose sa main droite sur sa tête, en signe d'autorité, pour intimer à Satan l'ordre de quitter le corps de celui qui va bientôt exclusivement être consacré à Dieu.

Le baptême s'administre de deux manières, par infusion ou par immersion. Quelquefois les deux rites se trouvent réunis ensemble.

Quatre sortes de vases sont mis aux mains du prêtre pour verser l'eau sur la tête du nouveau chrétien. Les manuscrits nous offrent le spécimen varié d'une burette à anse, d'une fiole courte et à panse renflée, d'un calice, semblable à ceux dont on se sert à la messe et enfin d'une coquille de mer. Naturellement, la burette est en verre ou en étain, car telle était alors la coutume des églises de campagne, comme on le constate dans les anciens inventaires : la fiole est également en verre et le calice en métal. Ce n'est que dans ces derniers temps que l'on a songé à imiter en argent la valve concave et rayée d'un coquillage marin.

Lorsque le baptême s'administre par immersion, le catéchumène est plongé jusqu'à la ceinture dans la cuve baptismale. Ordinairement il est nu ; parfois aussi un linge entoure pudiquement ses reins. Dans une des miniatures, on le voit quittant ses vêtements et se disposant à entrer dans la piscine régénératrice.

Le catéchumène varie d'âge, probablement suivant la fantaisie de l'artiste, qui en fait tantôt un enfant, tantôt un adolescent ou bien un adulte dans la force de l'âge.

Les miniaturistes, souvent préoccupés de symbolisme, représentent des scènes fictives, et c'est alors que les catéchumènes, au lieu d'être seuls, sont figurés par groupes impairs de trois ou de cinq.

Dans la cuve, l'attitude du baptisé est constamment la même : il joint pieusement les mains ou les croise sur sa poitrine, comme pénétré de la grandeur de l'acte qui s'accomplit.

L'enfant, qui n'a pas encore la raison, ne peut en conséquence répondre aux questions qui lui sont adressées ni formuler l'engagement solennel par lequel il se lie pour la vie. D'autres personnes répondent pour lui et, en signe de paternité spirituelle, le tiennent elles-mêmes sur les fonts. Toute naissance amène la joie dans une famille : c'est ce qu'a voulu ex-

primer un peintre du XIVe siècle quand, séance tenante, il a fait s'embrasser le parrain et la marraine.

J'ai relevé soigneusement seize types de fonts baptismaux [1]. Les uns ressemblent à des calices. Ils ont un pied arrondi ou coupé à pans, un nœud divisant une tige plus ou moins élancée et une coupe, tantôt ronde, tantôt découpée en lobes. L'ornementation est assez peu variée : ce sont des quatrefeuilles, des feuillages, des perles et des godrons. Une seule de ces cuves porte à la lèvre de sa coupe un commencement d'inscription, MARIS, qui ferait songer aux flots de la mer qui engloutirent Pharaon, emblème de Satan [2]. Je ne crois pas à la réalité de cette espèce de fonts, peu solides, quoique fort gracieux. Les archéologues rendraient service à la science, s'ils pouvaient signaler un monument de ce genre, qu'en attendant nous qualifions d'idéal.

Une variété consiste dans une cuve hexagone de peu de profondeur.

Une forme vraie, parce qu'elle est rationelle, se voit dans les cuves cylindriques, appuyées sur des socles carrés, et ornées d'un rebord saillant. L'une d'elles est décorée d'arcatures cintrées qui abritent des statuettes de saints.

Ailleurs la cuve affecte la forme allongée et rectangulaire d'un sarcophage antique, par allusion peut-être au texte de S. Paul, qui dit que par le baptême nous sommes ensevelis avec le Christ.

Deux miniatures nous montrent l'eau naturelle, coulant constamment dans la piscine, d'une part par un mascaron apposé à une borne, de l'autre par une colonnette, dont le chapiteau cylindrique forme réservoir. C'est ainsi qu'au VIIIe siècle le pape Adrien I fit restaurer un ancien aqueduc romain pour amener l'eau au baptistère de Latran [3].

J'ai déjà parlé de symbolisme. Nos artistes ne paraissaient pas avoir connu le plus populaire qui se base sur les propriétés de l'octogone, inconsidérément remplacé par un hexagone, dont la signification est toute

[1] Je regrette de ne pouvoir reproduire ici ces types, le dessin ayant été égaré par l'artiste à qui je l'avais confié.

[2] V. *Bullet. de la Soc. des Antiq. de l'Ouest*, VIIIe série, pag. 229.

[3] « Dum vero forma, quæ Claudia vocatur, per annorum spatia demolita esse videbatur, unde et balneis Lateranensibus de ipsa aqua lavari solebat, et in baptisterio ecclesiæ Salvatoris Domini Nostri Jesu Christi et in plures ecclesias in die Sancto Paschæ decurrere solebat..... Qui etiam noviter eam renovavit atque restauravit, et confestim ex eadem forma aquæ in præfata balnea etiam et intus civitatem sicut antiquitus abundanter decurrere fecit. » (ANASTAS. BIBLIOTH. *in vita Hadrian. I*, édit. Parker, p. 15.)

différente. En revanche, nous trouvons le démon sortant de la bouche de l'enfant qui vient d'être exorcisé et, ailleurs, laissant, mais brisée, au cou de celui qu'il ne possède plus, la chaîne à l'aide de laquelle il le retenait captif. L'Eglise apparaît près des fonts baptismaux, sous sa forme habituelle de reine couronnée, qui tient à la main le calice où ses nombreux enfants puisent la vie spirituelle. Elle veille avec sollicitude sur les nations qu'elle a engendrées à Dieu par le baptême. Cette vignette est élucidée par cette légende : *Sancta Ecclesia, in principio sterilis, oratione fusa ad Dominum, multitudinem gentium per baptismum Deo generans procreavit.*

II.

Le Moyen-Age aimait à réduire en vers, pour aider la mémoire, les choses qu'il importait de ne pas oublier. Voici quelques vers mnémotechniques qui datent du XIIe siècle et qui ont été imprimés en 1523, avec les commentaires de Jean Canisius, dans le *Textus Sacramentorum.* Je les ferai suivre dans l'ordre où ils se trouvent, d'une courte explication.

1. *Dant baptismi*[1] *devotio, sanguis et unda :*
Hæc etenim faciunt a crimine corpora munda
Occisum pro Christi nomine sanguis, et unda
Abluit a scelere, quia fonte renascitur ille.

Le baptême se donne sous trois formes qui sont : le désir inspiré par l'Esprit-Saint, le sang versé pour le Christ, et l'eau qui régénère en lavant. Le corps est ainsi purifié de la souillure que lui a imprimée le péché originel.

2. *Baptizat laïcus, mulier, si mors timeatur :*
Est tamen officium solummodo presbyterorum.

En cas de mort, un laïque, même une femme, peuvent baptiser, quoique de droit, ce soit l'office du prêtre seul.

3. *Non oleum, vinum, cervisia, nec liquor ullus,*
Supplet baptismum, nisi sanguis, spiritus et unda.

Le baptême ne peut s'administrer avec de l'huile, du vin, de la bière, ou toute autre liqueur qui n'est pas de l'eau pure et naturelle. Le sang et le désir suppléent à l'eau pour le baptême.

[1] Baptismum ?

4. *Baptismi forma sit integra, sanguis et unda*[1],
Transponens, minuens, mutans formam violabit.

La forme du baptême, c'est-à-dire les paroles sacramentelles, doit être conservée dans toute son intégrité ; transposer, altérer et changer d'une manière notable les mots serait exposer le sacrement à être nul.

5. *Baptisant formamque conservant memoratam.*
Sint premunite mulieres quæ pueros sic.

Ces deux vers sont évidemment transposés et, pour leur trouver un sens, il est nécessaire que le second prenne la place du premier. Ils donnent ce conseil de prudence qu'il faut avertir les sages-femmes, souvent exposées à baptiser, d'apprendre par cœur la formule sacramentelle.

6. *Hanc si dimittant formam nimis pavefacte,*
Hii baptisantur rursus, si confiteantur
Baptismi formam prædictam non tenuisse.

Si, dans un moment de danger et de précipitation, les sages-femmes ont oublié la formule, au point de laisser un doute sérieux sur la validité du sacrement, on rebaptise l'enfant sous condition.

7. *Corrigitur baptismus sic et non iteratur.*

Agir ainsi n'est pas renouveler le baptême, mais corriger ce qu'il y a de défectueux.

8. *Invento puero baptismi gratia detur,*
Si data nescitur ; verborum forma sit ista
Qua pueros baptisas ac tamen premittere debes :
Non te baptizo, sed, si non es baptisatus,
Tunc ego te baptizo in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti. Amen.
Ista volunt omnes premitti verba jungendi.

On ne doit pas priver de la grâce du baptême un enfant trouvé. Dans le doute où l'on peut être s'il a reçu le baptême, il faut employer la forme ordinaire, mais avec cette réserve : « Si tu n'es pas baptisé, je te baptise. » C'est ce que l'on nomme le baptême sous condition. Il y a unanimité sur ce point parmi les théologiens.

[1] Cette répétition de la fin de la formule précédente indique une erreur de la part du copiste, que l'éditeur n'a pas corrigée.

9. *Si puerum mergis ter in fonte et nihil addis*
Verborum forme, manet illotus puer ille.

L'auteur suppose que l'enfant est plongé, à trois reprises différentes, dans la cuve baptismale, suivant un ancien usage encore pratiqué au XIIe siècle. Si le prêtre, en même temps qu'il accomplit cet acte, ne profère pas les paroles sacramentelles, il est incontestable que l'enfant n'a pas reçu le baptême, parce que la forme fait complétement défaut et n'a pas été ici jointe à la matière.

10. *Uxor abortivum tua si pariat, ille licet sit*
Temporis exigui, legem servabit eamdem
Quam servasset, si maturus peperisset.

La femme qui met au monde un avorton, avant le temps voulu, à quelque période qu'elle soit parvenue de sa grossesse, doit le faire baptiser, comme s'il était arrivé à terme [1].

12. *Nullus abortivus, nullus nisi fonte renatus,*
Infra sancta Dei debet sepeliri, ut lex ait.

La loi ecclésiastique veut que l'on n'inhume en terre sainte que les enfants régénérés par le baptême. La violation de cette loi entraînerait la pollution de l'église ou du cimetière. Ceux qui n'ont pas reçu le baptême ne sont pas enfants de l'Église et par conséquent de Dieu. Ils ne peuvent donc pas avoir place dans la maison de Dieu, qui est l'Église.

13. *Infirmus vel abortivus baptizetur, unda*
Ter infundatur, nec non mersus moriatur.

Il ne faut pas laisser mourir sans baptême l'enfant malade ou né avant terme. Il convient alors de verser trois fois l'eau sur sa tête.

14. *Si glacies sit, hic super ipsum fundetur ipsum.*

A défaut d'eau naturelle, l'on peut, à la rigueur, se servir d'eau gelée ou de glace [2].

[1] Voir à ce sujet dans les *Analecta*, VIe série, la réimpression d'un curieux opuscule de Fiorentini : *Disputatio de ministrando baptismo humanis fœtibus abortivorum.*

[2] Ce vers n'est pas précisément clair. En voici la glose : « Construe : Si glacies sit hic super, in fonte baptismali, hoc est baptismus sit congelatus, fonte fundetur ipsum gelu super ipsum puerum. »

15. *Infans in fontem si stercoret, ejice fontem.*
Si mittat in hanc urinam, questio non est.

Si l'enfant salissait l'eau baptismale par une déjection, il faudrait jeter cette eau, par respect pour le sacrement. Il n'en serait pas de même, s'il y urinait seulement[1]. On voit à ces détails que le cathécumène était plongé nu dans les fonts baptismaux.

16. *Judeus contritus, currens ad ostia templi,*
Si tibi defuerit aqua, presbyter, moriatur,
Firmiter in Christum credens, salvabitur ille.

L'auteur suppose un Juif, qui se repent de son infidélité et qui, croyant au Christ, se rend à l'église pour s'y faire baptiser, mais il meurt, n'ayant pu trouver ni eau, ni prêtre pour lui administrer le sacrement. Evidemment il sera sauvé, à cause de sa foi. C'est ce que l'on nomme le baptême de désir.

17. *Dum cathezisas puerum, tu tres sic sumas*
Personas et non plures, quæ suscipient hunc.
His adjunge puerum fidem debere docere
Atque Pater noster, dum maturos habet annos.

Ces vers rappellent deux anciens usages : l'un que le cathécumène était catéchisé avant son baptême, l'autre que trois personnes répondaient de lui devant l'Eglise. Ainsi, pour un garçon, il y avait deux parrains et une marraine ; pour une fille, deux marraines et un parrain. C'est à ceux qui ont tenu l'enfant sur les fonts baptismaux que le prêtre recommande de lui enseigner la foi catholique et la première prière, qui est le *Pater*, quand il sera parvenu à l'âge de raison.

[1] Un procès-verbal de visite épiscopale faite à Saint-Remy de Troyes, en 1526, décrit ainsi les fonts baptismaux : « Receptaculum aquæ benedictæ est bipartitum, ita ut baptizandi infantes possent mijere in alterum latus, aqua benedicta vacuum. » Un autre procès-verbal de la même année porte cette injonction à Sainte-Madeleine de Troyes : « Nullo tamen intermedio sejungitur aut separatur vas sacram aquam continens. Quapropter injunctum fuit ut fiat separatio mediatim, sacram a vacuo distinguens, ne infantes baptizandi exponant lotium aut urinam vel aliquid fedius in aquam baptismalem. » Enfin, en 1527, on constate à Saint-Denis de Troyes un vase spécial qui dispense de la séparation des fonts : « Est crater seu discus in quo suscipitur lotium seu urina baptizandorum infantium, si forte egerent : quapropter intermedio seu separatione non indigent ipsi fontes. » (*Revue des Sociétés savantes*, ve série, tome III, page 477.)

18. *Mortis agens puer officium, dum nascitur ille,*
A quocumque puer potest baptismum sumere nec quam
Personam rejicit quocumque modo sibi junctam,
Dummodo mergendi servetur debita forma.
Si tunc non moritur, crismetur crismate sacro,
Non opus est aliquos hic accercire patrinos,
Unus erit tantum qui tunc presentet ipsum.

Si l'enfant naissant se trouvait à l'article de la mort, quelque personne que ce soit, même un de ses parents, peut le baptiser, pourvu qu'elle observe la forme prescrite. S'il survivait, comme il a déjà été ondoyé, on se contenterait de lui suppléer les cérémonies du baptême à l'église, où il serait oint du saint chrême. L'auteur ajoute qu'en cette circonstance un seul parrain suffit.

19. *Baptizare volens puerum nec aquæ sint*
Mortuus sit ille, fides non ei prodest mulieris
Qua baptizatur, hic celesti luce carebit
Quæ sibi prodesset, si pervenisset ad annos.

Une mère veut baptiser son enfant, mais elle n'a pas d'eau. Si l'enfant meurt, il est privé du ciel, parce que la foi de sa mère n'est pas reversible sur lui et que son intention ne suffit pas. Il n'en serait pas de même, si l'enfant était parvenu à l'âge de raison, car alors il serait capable d'un acte de foi méritoire.

20. *Si puer egreditur uterum matris moriturus*
Et nequeat nasci totus, pars corporis illa,
Si sit extra caput, ter aqua fundatur, ut mos.
Si moriatur mulier, puer extra datur ab illa
Ad baptizandum vel cordis probra fatendum [1].

Si l'enfant paraît en danger de mort et n'est pas complétement sorti du sein de sa mère, on le baptise sur la partie du corps qui se présente ou sur la tête, si elle est visible. Si la femme meurt, on extrait l'enfant pour pouvoir le baptiser.

21. *Mortis in articulo sufficit omnis homo.*

[1] Voici le texte de la glose sur cette fin de vers : « Construe : ..... Si mater moriatur, puer extrahatur, id est incidendo extra ponatur ab illa muliere et tradatur ad baptizandum vel faciendum probra, id est confitendum peccata. »

A l'article de la mort, tout homme peut être le ministre du sacrement de baptême.

Ce petit traité résume les rubriques sur l'administration du sacrement que l'Église a fait insérer dans le Rituel Romain, où elles sont encore la règle de tout prêtre catholique.

X. Barbier de Montault.
Camérier de Sa Sainteté.

VOCABULAIRE

DES SYMBOLES ET DES ATTRIBUTS

Employés dans l'Iconographie chrétienne

—

ONZIÈME ARTICLE *

—

M

Mages. — Le Moyen-Age les représente, en costume occidental, partant et arrivant à cheval, ou bien comme au portail d'Amiens, venant à cheval et repartant en bateau. Balthazar porte un vase de myrrhe, Gaspard une cassolette d'encens, Melchior des pièces de monnaie.

Mai. — Ce mois personnifié chasse ou voyage à cheval ; parfois, c'est un homme assis sur un trône et couronné par deux jeunes filles.

Main divine. — Une main divine sortant des nuages est le symbole de Dieu le Père. Jusqu'au XIIIe siècle cet emblème paraît être l'expression la plus surnaturelle qu'ait pu trouver le crayon pour représenter l'assistance que Dieu prête à ses créatures. Parfois cette main figure Jésus-Christ. La main bénissante du Père, sans nimbe d'abord, fut plus tard entourée d'un nimbe crucifère. — La main divine qui, sur les anciens sarcophages, tend à Moïse les tables de la loi, n'est jamais nimbée. — Cette main divine, symbole de l'intervention de Dieu, apparaît dans les scènes consacrées à S. Eleuthère, S. Etienne, S. Honoré, S. Josse, S. Gilles, S. Leu de Sens, S. Théodule de Sion.

Main. — S. de puissance et d'autorité. C'est une marque de respect quand, dans les catacombes, les mains sont recouvertes d'une draperie. C'est un geste de prière ou d'adhésion, quand elles sont élevées ou étendues. La main portée à la joue est une expression de douleur. Les plus anciens crucifix nous montrent la Vierge et S. Jean dans cette

* Voir le numéro de juin 1874, p. 355.

attitude. Dans les scènes des funérailles de Marie, on voit parfois deux mains attachées à son cercueil : ce sont celles du prince des prêtres qui, d'après une légende, aurait voulu renverser la bière. Plusieurs saints sont représentés les mains coupées ; ce sont : S. Adrien, S. Cyriaque, S. Emmeran, S. Méen, S. Marius, S. Oswald, S. Potentien, S. Sabin d'Assise, les Macchabées.

Maison. — La maison figurée sur les anciens tombeaux chrétiens, avec le mot *domus*, peut se rapporter, dit l'abbé Martigny, au corps que S. Paul appelle « la maison de notre habitation terrestre. »

Mamelles. — Ste Agathe, Ste Fébronie, Ste Macre, sont représentées avec les mamelles coupées.

Mandragore. — S. de la contemplation, de la fécondité spirituelle, de l'édification.

Manicore. — Cet animal hybride, à tête humaine, au corps de lion et à la queue de serpent, symbolisait les insinuations frauduleuses, la triple concupiscence, la violence des tentations.

Manipule. — S. des mérites du Sauveur, du zèle, de la componction du cœur, des bonnes œuvres.

Manne. — Figure de l'Eucharistie.

Manteau. — Élisée tient le manteau d'Élie. — Ste Ursule étend un immense manteau sur les vierges innombrables qui souffrirent avec elles.

Marie. — Dans les catacombes, elle est représentée sous les traits d'une pieuse fille dont un voile encadre le visage, ou bien assise, tenant l'Enfant-Jésus sur ses genoux, ou bien encore dans l'attitude de la prière. Les orantes sont considérées par plusieurs antiquaires comme des figures de la Ste Vierge. Plusieurs des images incontestées de Marie sont antérieures au IVe siècle.

A partir du XIIe, on représente tous les traits de sa vie. On donne le nimbe non-seulement à son âme et à son corps vivant, mais aussi à son corps inanimé; elle a souvent l'auréole divine. Des rayons lumineux s'échappent de ses mains. Jusqu'au XIVe siècle, Marie, tenant l'enfant Jésus, est assise ; plus tard, elle est debout. Ce n'est qu'à l'approche de la Renaissance qu'on représenta Marie les pieds nus, et souvent sous des formes bien peu convenables.

Dans les scènes hagiographiques, on voit Marie apparaître à S. Antoine de Padoue, S. Albéric de Cîteaux, à S. Bernard, Ste Barbe, Ste Brigitte, S. Calixte II, Ste Catherine de Judée, S. Dominique S. Edmond, S. Fulbert, S. Grégoire le Grand, S. Gothard, S. Herman Contract, Ste Ida, S. Ignace de Loyola, S. Ildefonse, S. Jean Damascène, S. Meinrade,

S. Philippe de Néri, S. Rupert, S. Simon Stock, S. Thomas d'Aquin, etc.

Marmite. — A. des prophètes Jérémie et Habacuc.

Marotte. — A. des fous d'office. C'était une massue en cuir, surmontée d'une tête grotesque et accompagnée de grelots. Au XIIIe siècle, on l'appelait *maçue de fol.*

Mars. — Vigneron qui taille la vigne, ou militaire debout, tenant une lance et un bouclier.

Marteau. — A. de la sculpture, de S. Éloi, S. Gervais, Ste Landrade, S. Reinold de Cologne.

Martyrs. — Tiennent ordinairement l'instrument de leur supplice dans la main droite et une palme dans la main gauche.

Masse de foulon. — A. de S. Jacques le Mineur.

Massue. — A. de la force; de S. Adalbert, S. Andéol, S. Antonin d'Apamée, S. Boniface, S. Bénigne, S. Eugène de Tolède, S. Fidèle, S. Maringen, de trois d'entre les frères Dormants, de S. Jude, S. Macchabée, S. Privat, S. Timothée, etc.

Mésange. — S. de l'imprudence.

Merle. — S. de la résignation.

Métaux. — « Toute l'antiquité, dit M. Ozanam, et avec elle tout le Moyen-Age, attribuaient aux métaux et aux pierres précieuses des affinités morales qui permettaient de les prendre pour les emblèmes d'autant de vertus. » V. *Argent*, *Or*, *Pierres précieuses*, etc.

Meule. — A. de Ste Christine, S. Quirin de Sissek, S. Victor. S. Winoc.

Midi. — Dans l'orientation des églises, c'est au Midi qu'est placé principalement tout ce qui rappelle la supériorité, la lumière, la vertu, le bonheur, le règne de J.-C., les dons de l'Esprit-Saint. C'est là que sont sculptés de préférence les événements de la nouvelle loi. Le Midi se prend en bonne part parce qu'il est à la droite de celui qui regarde l'Orient.

Milan. — S. du démon, de la rapacité, des embûches, de la gourmandise.

Miroir. — S. de la parole de Dieu. — A. de la vérité, de la vanité, de la prudence; de Ste Madeleine, Ste Sérapie, Ste Thaïs, de la B. Villana delle Botte et de quelques autres saintes qui ont renoncé aux vanités du monde.

Mitre. — C'est l'insigne des pontifes de la synagogue, des évêques, des abbés et d'un certain nombre de saints qui ont refusé la dignité

épiscopale, comme S. Bernardin de Sienne, S. Joseph Calasanz, S. Thomas d'Aquin, etc. — La mitre est le symbole de la souveraineté de J.-C. et de la science sacrée. Ses deux cornes, dit G. Durand, désignent la science des deux Testaments ou bien les deux préceptes de la charité; les deux fanons représentent l'esprit et la lettre.

Moineau. — S. de la vigilance, de l'inconstance, de la lubricité.

Moines. — Au XVe siècle, des personnages habillés en moines sont représentés avec des figures grotesques et dans des poses plus que bouffonnes. Faut-il voir là des caricatures, qui révéleraient l'antagonisme du clergé séculier et du clergé régulier? Est-ce une image naïve des vices que l'Église condamne surtout dans ses membres? M. Gareiso fait remarquer que la tunique et le capuchon ont été longtemps l'habit des pauvres et des paysans, et qu'il ne faut pas toujours prendre pour des moines toutes ces figures burlesques du Moyen-Age.

Moisson. — S. de la fin de la vie, des récompenses éternelles.

Monogrammes. — On appelle ainsi une espèce de chiffre réunissant plusieurs lettres d'un nom. Ils furent adoptés par les premiers chrétiens pour servir de termes de ralliement inconnus aux Païens. On réserve plus spécialement l'appellation de chrisme au monogramme du Christ formé soit par un X isolé, accompagné ou non de l'A et de l'Ω, soit par la combinaison de l'X et du P qui sont les deux premières lettres du nom grec du Christ, ΧΡΙΣΤΟΣ. Les antiquaires ne sont pas d'accord sur la préexistence du chrisme au règne de Constantin. Voici les monogrammes qu'on rencontre le plus souvent : X P (*Christus*); IHS, Ιησους, Jesus (au Moyen-Age, on confondit la lettre grecque H avec l'*h* et on traduisit ce monogramme par *Jesus Hominum Salvator*; les Jésuites l'ont adopté avec le sens de *Jesu Humilis Societas*; I N R I (*Jesus Nazarenus Rex Judæorum*); D M (*Diis Manibus*); S C S (*Sanctus*); S C A (*Sancta*); I N S (*Johannes*); P T S (*Petrus*); E P S (*Episcopus*); O P S (*Opus*). L'A et l'Ω donnent l'idée de Dieu comme principe et fin de toutes choses. Un A entrelacé avec un M signifie *Ave Maria*. Du domaine religieux, le monogramme passa dans le domaine public. Au XVIe siècle, les imprimeurs, les libraires, les architectes, les peintres, les sculpteurs, les émailleurs, etc., avaient chacun le leur. Le monogramme du nom de Jésus est l'attribut de S. Bernardin de Sienne, de S. Bonaventure, de S. Ignace de Loyola.

Monstres hybrides. — Composés de diverses parties d'animaux, ils expriment la réunion des vertus, des qualités ou des vices que symbolise chacun de ces animaux, pris à part. Ils figurent donc des idées

complexes, nuancées et mitigées dont il est parfois difficile de donner une interprétation exacte.

Montagnes. — S. des âmes contemplatives, de l'Église triomphante, des âmes présomptueuses.

Mors. — A de la tempérance.

Mort. — La Mort est un squelette armé d'une faux, d'un pic, d'une pelle de fossoyeur ou d'un trait. Parfois, c'est un cavalier entraînant, enchaînés, des gens de toute condition et de tout âge. A Notre-Dame de Paris, la Mort, femme décharnée, un bandeau sur les yeux, éventre au hasard tout ce qui se rencontre devant elle. — V. *Danse des morts.*

Mouette. — S. de la gourmandise, de la luxure.

Moucherons. — S. des sophistes, des mauvais citoyens.

Mouches. — S. de la médisance, du cynisme, des mauvais désirs. — A. de S. Narcisse de Girone.

Moulin — Fig. de l'ancienne Loi, par où a passé le froment de la Loi nouvelle.

Moutons. — A. du prophète Amos, de S. Carloman, S. Erhard, Ste Geneviève, S. Médard. — V. *Agneau, Bergers, Troupeau.*

Mulet.— S. de l'entêtement, de l'hypocrisie, des hérétiques, des juifs.

Mûrier. — S. de la prudence.

Murs. — Les quatre murs d'une église figurent les quatre évangélistes, les quatre vertus cardinales.

Musaraigne. — S. de la fraude.

Myrrhe. — La myrrhe, qui servait anciennement à embaumer les corps, est le symbole de la chasteté et de la mortification dont la pratique préserve l'âme de la corruption du péché. La myrrhe figure aussi l'humanité de N.-S. et le vœu de pauvreté.

Myrthe. — S. de la prospérité de l'Église, du bonheur des justes, de la compassion.

J. CORBLET.

(*A suivre.*)

UN PROJET
DE DÉCORATION DU PANTHÉON

Le projet de décoration de Sainte-Geneviève, formulé par M. de Chennevières, directeur des Beaux-Arts, a donné lieu à des appréciations bien diverses. Nous avons déjà publié à ce sujet un article de M. Ch. Timbal. Nous allons mettre aujourd'hui sous les yeux de nos lecteurs : 1° une première lettre de notre collaborateur M. Charles Lucas; 2° une lettre adressée à M. de Chennevières par M. V. de Maumigny; 3° enfin, un article que M. Claudius Lavergne a inséré dans l'*Univers*.

I

A Monsieur le Directeur de la Revue de l'Art chrétien.

Monsieur le Directeur,

J'attendais toujours que mes camarades les architectes, élèves de Constant-Dufeux [1], aient terminé le remarquable *Album autographique* [2] dans lequel

[1] Constant-Dufeux, ancien pensionnaire de l'Académie de France, à Rome, est mort à Paris le 29 juillet 1871, et de nombreux élèves, devenus presque tous des architectes distingués, ont suivi de 1830 à 1870 les leçons et les conseils de cet artiste auquel Paris doit, entre autres œuvres remarquables, la *façade de l'École de dessin* (rue Racine), *le tombeau de l'amiral Dumont-d'Urville* (cimetière de l'Est), *les portes latérales du Panthéon* et *le portail de l'église Saint-Laurent*.

[2] Les dessins de Constant-Dufeux, conservés par ses amis et ses élèves, et autographiés par ces derniers, sous la direction de l'un d'eux, M. Bouvard, architecte des Expositions de la ville de Paris, formeront bientôt un recueil d'environ *cent dix* à *cent vingt* planches.

ils réunissent, à la gloire de notre vénéré maître et pour perpétuer son enseignement, les croquis, les études et les projets dus à cinquante années de travail [1]; et, ce jour-là, j'aurais été heureux de parcourir avec vos lecteurs, parmi ces planches si variées, celles retraçant des sanctuaires de France ou d'Italie [2], des tombeaux de toutes les époques [3] et surtout quelques pages admirables qui, comme le *portail de l'église Saint-Laurent* à Paris [4], montrent bien le véritable sentiment religieux qui inspirait ce grand artiste. Mais, dans un premier rapport adressé à M. le Ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts, en date du 6 mars [5], rapport reproduit et étudié dans la *Revue de l'Art chrétien* du mois d'avril dernier [6], M. le Directeur des Beaux-Arts, attirant l'attention sur tout l'intérêt qu'il y aurait pour l'administration à *utiliser au décor d'un monument digne de ce nom, d'un monument vraiment national, du Panthéon enfin, une des plus magnifiques légions d'artistes dont la France ait jamais pu s'enorgueillir*, je me permets, M. le Directeur, de réclamer quelques pages de votre *Revue*, que j'ai toujours trouvée si hospitalière, pour entretenir vos lecteurs d'un projet de décoration architectonique inspiré à Constant-Dufeux et en partie réalisé pour ce même monument, lorsque, en 1852, le Panthéon, redevenu Sainte-Geneviève, fut rendu au culte catholique et devint le siége d'une communauté de chapelains avec un doyen.

La décoration extérieure et intérieure, le fronton principal, le dôme et sa lanterne, les portes latérales, la châsse de la Sainte et un *magnifique ostensoir avec son ciborium*, telles sont les parties qui ont été étudiées à cette

[1] Les plus anciennes en date des études autographiées dans cet album remontent à l'époque où Constant-Dufeux était élève de l'école des Beaux-Arts (1825-1829).

[2] Citons entre autres les églises *Saint-Nicolas in carcere*, à Rome; *Saint-Claudio* à Spello; *Saint-Gregorio* à Civita-Castellana; *la cathédrale de Pise*; *le cloître de Monreale* (Sicile); *l'église de Germigny* (Loiret); *les églises Sainte-Geneviève et Saint-Laurent*, à Paris.

[3] De nombreuses planches reproduisent des *tombeaux étrusques*; le *tombeau de Théron* près Agrigente (Sicile); des *tombeaux romains*; des *tombeaux israélites, maures et arabes* près Alger; le *tombeau de l'amiral Dumont-d'Urville*; la *chapelle funéraire de la famille Billaud* (cimetière du Nord), etc., et enfin le remarquable *tombeau élevé par souscription à Constant-Dufeux* sur les dessins de M. Ruprich Robert, l'un de ses élèves et l'architecte chargé des travaux de restauration des cathédrales de Séez et de Nevers.

[4] Nous comptons consacrer un article spécial à cette façade dans laquelle il faut reconnaître une intéressante page d'iconographie chrétienne.

[5] Voir *Journal officiel*, 7 mars 1874.

[6] Voir p. 196 du précédent volume l'article de M. Ch. Timbal.

époque par Constant-Dufeux et dont quelques-unes ont été exécutées sous sa direction : aussi ce sont ces dernières que je compte surtout décrire sommairement, consacrant cette première lettre à tout ce qui est relatif au gros œuvre de l'édifice, à la construction ou à la décoration qui y est intimement liée.

Mais il me semble bon, avant cette description, de rappeler encore une phrase du rapport de M. le Directeur des Beaux-Arts, celle où il expose à M. le Ministre qu'il désire entreprendre, combiner, mûrir et conduire à bien, si c'est possible, la décoration complète, immense et infinie dans ses détails, d'un tel édifice national, décoration étudiée d'abord dans son ensemble, puis dirigée dans toute l'unité de son invention, *de manière à en former un vaste poëme de peinture et de sculpture à la gloire de cette sainte Geneviève qui restera la figure la plus idéale des premiers temps de notre race, poëme où la légende des premiers temps de Paris se combinerait avec l'histoire merveilleuse des origines chrétiennes de la France.*

Telle semble avoir été la pensée dans laquelle voulait se renfermer et aussi se donner carrière l'imagination de Constant-Dufeux ; de nombreux croquis ou dessins recueillis par ses élèves et réduits par eux en plusieurs feuilles de leur album [1], ainsi qu'un réel commencement d'exécution, en semblent une preuve irréfragable.

Dans son projet de décoration extérieure, la sculpture jouait un rôle immense : en dehors des groupes demandés au statuaire Maindron et représentant, l'un, *sainte Geneviève arrêtant Attila*, et l'autre, *Clovis recevant le baptême de saint Remi ;* de nombreux bas-reliefs formaient, placés dans la partie en imposte des portes et au-dessous des chapiteaux, la série des hauts faits de notre histoire nationale. La suite de ces bas-reliefs, interrompue sur les pilastres servant de contreforts aux façades latérales, s'y voyait remplacée par des statues ayant au-dessous des guirlandes et des inscriptions. Sur la façade principale, sous le portique, cinq bas-reliefs représentaient, au milieu, *la Cène ;* à droite et à gauche, deux *épisodes* de la vie de sainte Geneviève, et, aux extrémités, *la fondation de l'église* et son *retour au culte.* Dans la hauteur des chapiteaux, des guirlandes, reliant entre elles des croix latines, accompagnaient le chiffre de la Sainte, S. G. entrelacés. Dans la frise, l'inscription latine et chrétienne :

DOMUS · SUB · INVOCATIONE · SANCTÆ · GENOVEFÆ.

[1] Ces dessins comprennent surtout la *facade principale de l'église*, des *détails du dôme et de la lanterne* avec la *croix* qui les surmonte ; la *crypte projetée* pour renfermer la *châsse* de la Sainte ; l'*ostensoir* et son *ciborium.*

remplaçait la devise patriotique :

AUX GRANDS HOMMES LA PATRIE RECONNAISSANTE.

et le fronton de David d'Angers, cette œuvre remarquable, mais si peu en harmonie avec une église chrétienne, était déposée — comme le demande avec tant de raison notre collaborateur, M. Ch. Timbal — et faisait place à une grande page sculpturale [1] représentant la *Dispersion des Apôtres*, dominée par une figure du *Christ*, les envoyant catéchiser tous les peuples au travers des continents et des mers.

Des acrotères, véritables groupes de statues, dont l'un, placé au-dessus du fronton principal, représentait l'*Exaltation de la Sainte*, et dont les autres empruntaient au christianisme les données de leur composition, animaient, avec les statues de nos gloires nationales placées sur les dés de la balustrade, la silhouette aussi monotone que monumentale de cette partie inférieure dont un toit orné complétait la décoration.

Dans la frise qui règne au-dessus des colonnes entourant le tambour qui relie la coupole à l'église, une inscription extérieure, rappelant celle intérieure du dôme de Saint-Pierre de Rome, était consacrée à sainte Geneviève, et des statues placées au-dessus de ces colonnes en prolongeaient les axes et conduisaient le regard jusqu'à la naissance du dôme. Sur celui-ci, de nombreux motifs décoratifs répétaient le chiffre de la Sainte, le contour aimé du visage de la vierge de Nanterre, placé dans une auréole d'or, et la Croix en laquelle réside tout salut. Enfin, dans son projet, Constant-Dufeux, toujours d'après le dessin que j'ai sous les yeux et, suivant ce que nous dit son biographe et élève Féraud [2], « déposait la lanterne qui, outre qu'elle charge inutilement la coupole extérieure, imprime à ces belles voûtes, par l'effort du vent, des vibrations dangereuses. Il remplaçait dans son projet ce pseudo-périptère par un couronnement en

[1] On n'ignore pas que le *fronton de David d'Angers* n'était que le *quatrième* : en effet, à l'origine, Coustou avait sculpté *une croix entourée de rayons divergents et d'anges adorateurs*; en 1795, Moïse, sous la direction d'Antoine Quatremère de Quincy, avait remplacé cette croix par la figure de la *Patrie distribuant des couronnes*; mais, en 1823, *la Croix, entourée de rayons*, avait reconquis sa place primitive.

[2] M. Féraud, un des plus anciens élèves du maître et celui qui, peut-être, s'est le mieux inspiré de son enseignement, fut longtemps architecte du diocèse d'Alger où il construisit et restaura de nombreux édifices religieux; malheureusement, une cruelle ophtalmie, contractée sur la terre d'Afrique, le força à laisser inachevée une partie de ses œuvres.

bronze doré (dans lequel huit anges sonnaient de la trompette sacrée) et au-dessus duquel s'élevait, portée sur un pavois (et dominée par la Croix), la noble et douce figure si chère aux Parisiens[1]. »

Charles Lucas, *Architecte.*

(*La suite au prochain numéro.*)

II

A Monsieur de Chennevières, *directeur des Beaux-Arts.*

Monsieur le Directeur,

Tous ceux qui aiment et la Fille aînée de l'Église, et la sainte Patronne de Paris, et les arts, surtout quand ils se mettent au service de la religion et de la patrie, se féliciteront de votre beau rapport au Ministre de l'Instruction publique et des Cultes sur la décoration intérieure de l'église Sainte-Geneviève. Permettez-moi, néanmoins, de vous soumettre quelques observations.

Vous avez eu, Monsieur, la religieuse et patriotique pensée de reproduire, au moyen de statues, « les grands patrons, les grands docteurs, les saints les plus populaires de l'Église de France, » au nombre desquels vous avez choisi avec raison saint Denis, saint Martin et saint Remi. Ne vous semble-t-il pas que ces trois apôtres de notre patrie méritent une place à part, et qui les distingue parmi les grands saints que vous désignez. Saint Denis et saint Martin rappellent, en outre, les glorieux étendards qui ont si souvent conduit nos pères à la victoire.

Me permettrez-vous aussi, Monsieur, de vous signaler quelques lacunes? Puisque sainte Geneviève rappelle avant tout les temps mérovingiens, peut-on refuser des statues à sainte Bathilde et à sainte Radegonde, ces autres mères de la patrie et les dignes émules de sainte Clotilde ? Enfin, parmi les docteurs, est-il possible d'oublier saint Hilaire, docteur de l'Église, l'un des illustres vainqueurs de l'arianisme et qui fut avec saint Martin le céleste protecteur de Clovis dans sa guerre contre Alaric ? Est-il possible d'oublier saint Michel, le gardien de notre indépendance nationale, l'inspirateur de Jeanne d'Arc, dont vous rappelez avec tant d'à-propos la grande figure chrétienne ? Le *Prince des Gaules*, comme l'appelaient nos rois, ce patron de la France comme de l'Église

[1] *Biographie de Constant-Dufeux*, publiée dans la *Revue générale de l'Architecture et des Travaux publics*, XXIXe année, 1872, col. 180.

universelle, n'a-t-il pas droit à la plus éminente des statues dans une église que vous consacrez au souvenir de nos traditions nationales chrétiennes? Ne seconderiez-vous pas ainsi les projets du Gouvernement sur la restauration du mont Saint-Michel?

Je lis, Monsieur, dans votre remarquable rapport : « Dans l'abside, « avec les compartiments qui en dépendent, serait représenté le Christ « (*Vivat qui diligit Francos Christus*, comme disait la loi salique), montrant « en vision à l'ange de la France les destinées de « son peuple ». (*Gesta « Dei per Francos.*) »

Permettez-moi de vous rappeler, Monsieur, que le magnifique programme que vous tracez à M. Chenavard *est de l'histoire*. Mais, ici, l'ange de la France est saint Remi.

La nuit qui précéda le baptême de Clovis, disent nos historiens, saint Remi, entouré de ses clercs, s'était rendu à l'Oratoire du palais dédié à saint Pierre pour achever d'instruire le Roi. Près de lui se tenaient les princes et les officiers de sa maison, ainsi que sainte Clotilde, qui avait passé la nuit en prière dans ce saint lieu, pour appeler sur les Francs les bénédictions de Dieu et du chef des Apôtres.

Tout à coup une lumière plus éclatante que le soleil remplit la chapelle, et le Christ, que le prélat seul peut contempler dans les flots de lumière qui, jaillissant de sa personne sacrée, éblouissent les assistants, fait entendre à tous ces paroles : *La paix soit avec vous! Ne craignez rien, c'est moi! demeurez dans mon amour.*

Pax vobis! ego sum! Nolite timere ; manete in dilectione mea!

C'est alors que saint Remi, éclairé d'une lumière divine, prédit les destinées des rois de France et de leur peuple.

Vous le voyez, Monsieur, c'est tout votre programme.

C'est, évidemment, à ce témoignage de l'amour du Christ que répond la loi salique par ce cri de reconnaissance que vous avez rappelé : *Vive le Christ qui aime les Francs!*

L'espace me manque pour reproduire dans son entier le récit des historiens. Hincmar, *Vie de saint Remi*, Flodoard, *Histoire de l'Église de Reims*, Baronius, *Annales ecclésiastiques*, Guillaume Matret, *Histoire de la Métropole de Reims*, donneront à M. Chenavard toutes les indications dont il aurait besoin pour peindre une scène sublime, qui, encore une fois, reproduit votre programme tout entier, mais en lui donnant une base historique.

La peinture, il est vrai, est impuissante pour rendre ces paroles d'une *importance capitale : Pax vobis! manete in dilectione mea!* promesse que Paray-le-Monial a si magnifiquement confirmée. A défaut des philac-

tères par trop naïfs employés par des peintres du Moyen-Age, ne pourrait-on pas inscrire ces paroles, ainsi que la prière de Clovis à Tolbiac, sur des banderolles portées par des anges? La prière célèbre : *O Jésus-Christ, que ma Clotilde appelle le Fils du Dieu vivant, venez à mon secours*, prière bientôt suivie de ces paroles du Christ : *Demeurez dans mon amour*, sont les deux bases de notre existence nationale. Elle repose sur la foi de Clovis au Christ, Fils du Dieu vivant, d'une part, et de l'autre sur l'amour du Christ pour la fille aînée de son Église. MM. Blanc et Chenavard traduiront suivant vos intentions le vœu de Clovis et la scène du Christ avec leur habile pinceau, mais il est bon de conserver les principales paroles de Clovis et du Christ, qui forment les programmes des tableaux, soit au moyen d'inscriptions, soit sur des philactères portés par des anges, car elles ont pour nous une importance capitale.

Si, aux beaux tableaux dont vous tracez le programme à M. Chenavard et que la tradition que je viens de rappeler justifie, il y avait moyen d'ajouter, dans la chapelle de la Vierge, le Vœu de Louis XIII, et de joindre à la bataille de Tolbiac la bataille non moins célèbre de Vouillé, où Clovis, devenant bien avant Charlemagne l'épée et le bouclier de l'Église, tua Alaric de sa propre main et brisa la domination des Ariens, toutes les grandes pages de l'histoire nationale de la France très-chrétienne seraient reproduites.

Tolbiac et Vouillé ont sauvé l'Église et fondé la France :

Contemplez, dit Baronius (que j'abrége), l'état de l'Église catholique en ce temps-là. Dans tout l'univers, il n'y avait plus de prince catholique, car l'empereur Anastase, sous le voile de l'orthodoxie, cachait un ennemi de la foi catholique. En voyant ces choses, qui n'aurait pensé que l'étincelle de la foi, agitée de toutes parts par la rage de l'enfer, allait s'éteindre. Mais ne craignez rien, ou plutôt triomphez en voyant le jeu de la divine Sagesse, et apprenez que la Providence de Dieu gouverne l'Église. Dans cette année même, où tant de ténèbres couvraient la terre, l'astre brillant d'une nouvelle lumière, Clovis, ce grand roi des Francs, suscité de Dieu, parut dans les Gaules.

Ce que Tolbiac a commencé, Vouillé l'achève. Au résumé, quatre statues à joindre à celles que vous désignez : saint Michel, saint Hilaire, sainte Bathilde et sainte Radegonde, et deux nouveaux tableaux : la bataille de Vouillé et le Vœu de Louis XIII.

Enfin, ne serait-il pas possible d'utiliser le vestibule de l'église Sainte-Geneviève et d'y placer, comme à Saint-Pierre de Rome, les statues équestres de Charlemagne et de Clovis, que l'histoire appelle un autre Constantin, et peut-être saint Michel, planant au-dessus de ses lieutenants ?

Permettez-moi, Monsieur, de vous faire remarquer que rien n'est changé à votre plan, et de terminer cette longue lettre par un vœu ardent : c'est qu'il y ait entente entre la décoration de l'église du *Vœu national* et la décoration de Sainte-Geneviève, afin que chacune d'elles complète ce qui manquerait à l'autre pour rappeler les grandes traditions nationales et chrétiennes qui sont notre gloire, notre force et notre espérance.

Recevez, Monsieur le Directeur, l'expression des sentiments de respectueuse sympathie qu'inspirent les patriotiques travaux que vous dirigez avec un esprit si élevé et si chrétien.

V. DE MAUMIGNY.

III

Le nouveau directeur des Beaux-Arts, M. le marquis de Chennevières, vient de se signaler par un trait de génie qui dépasse tout ce qu'ont fait ses devanciers et tout ce que l'on peut imaginer.

Rien n'est comparable au plan que M. de Chennevières a proposé et que M. de Fourtou, ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts a sanctionné. Aussi ne pouvons-nous nous dispenser d'enregistrer la décision qui livre « la basilique nationale de Sainte-Geneviève » à une expérience dont le but principal est de combattre les influences nuisibles aux études sérieuses, et d'y soustraire l'art contemporain en ramenant nos artistes les plus renommés sur le terrain de la grande peinture monumentale, historique et religieuse.

Assurément l'intention est louable, mais le moyen qu'on emploie, ce remède énergique, ce changement d'atmosphère si brusquement ordonné et si opposé aux habitudes, au régime et aux infirmités constitutionnelles de ceux que l'on y veut soumettre, en un mot, ce traitement héroïque réussira-t-il ?

Pour nous, nous le considérons comme un traitement absolument empirique, ou même comme un coup de force digne de Mahomet, excepté qu'ici le sabre est remplacé par l'appât séduisant des commandes. Ce coup ne produira que d'amères déceptions, aussi bien pour les artistes renommés qui vont être mis au pied du mur, que pour les expérimentateurs qui auront favorisé la bande des panthéistes, des réalistes et des libres-penseurs aux dépens des artistes qui suivent d'autres voies, et aussi aux dépens du budget de cette pauvre France, toujours assez riche pour payer ses folies.

Il est vrai que l'annonce du projet a produit une sorte d'étonnement plus ou moins contenu jusqu'au moment où la publication officielle a

complété l'ébahissement général. Qui eût cru avant de l'avoir lu que le microscopique Meissonnier allait décorer les immenses parois du Panthéon, que le Chenavard de 1848 y reviendrait triomphant, que la chapelle de Sainte-Geneviève, s'il vous plaît, allait être confiée à M. Millet, l'auteur de ce paysan, si bien défini par Cham : « *Dumolard enterrant sa quatorzième bonne.* » Nous répondions à tout cela en demandant quel miniaturiste serait chargé de la décoration, et si le déboulonneur Courbet n'aurait pas aussi sa part. Que sais-je ? Tout semblait possible dans l'impossible, car on ne pouvait voir en tout cela qu'une mystification jusqu'au moment où le *Journal officiel* nous a désillusionnés en produisant le texte authentique du rapport du Directeur des Beaux-Arts, revêtu de l'approbation ministérielle.

C'est donc M. de Fourtou qui, séduit par M. de Chennevières, endosse la responsabilité de cette expérience. C'est lui qui va transformer l'art national et faire passer le panthéisme, le réalisme, le diable et son train dans les régions du mysticisme et du grandiose. Un décret, un coup de baguette, et c'est fait.

Faut-il avoir le caractère mal fait pour n'être pas fasciné, ébloui, attendri, profondément reconnaissant ! Mais tous ne sont pas endurcis à ce point qu'il n'y ait des esprits plus clairvoyants et des cœurs plus tendres que le nôtre, soit pour les ministres, soit pour les loups égarés auxquels il suffit d'ouvrir un châlet, de tendre la main et de sourire pour en faire des agneaux.

Écoutez plutôt les accents d'une voix conciliante : ce ne sont pas les chants du *Français* ni ceux d'Orphée qui vont se faire entendre ; non, c'est le *Monde* qui prend feu pour la décoration du Panthéon confiée à maître Chenavard, à MM. Carpeaux, Millet et consorts. Ce grand écart d'enthousiasme est le fait, non pas certes de notre ami Coquille, l'homme du bon sens et de la tradition, mais d'un rédacteur spécialement chargé de la partie des beaux-arts dans le journal *le Monde*.

En le citant, nous ferons d'une pierre deux coups, car son appréciation accompagne exactement l'analyse du rapport et de la décision ministérielle. Le tout est exposé simultanément, comme le serait un thème musical accompagné de ritournelles. Nos lecteurs auront ainsi sous les yeux toutes les pièces du procès, et si nous provoquons la discussion, notre adversaire ne pourra pas dire que nous lui avons disputé le choix des armes ni que nous l'ayons placé sous un faux jour.

« Nous croirions manquer à notre devoir si nous ne consacrions pas quelques lignes à cette magnifique entreprise de la décoration de la basilique Sainte-Geneviève. Les catholiques ne sont pas ingrats... ou ne doi-

vent pas l'être. C'est à un ministre aujourd'hui tombé qu'est dû le projet de ces sculptures et de ces peintures murales qui vont faire de Sainte-Geneviève une sorte de Saint-Marc de Venise, lumineux et éblouissant au sommet d'une des collines de notre Paris. M. de Fourtou emporte cette gloire avec lui, et nous venons le remercier avec d'autant plus d'empressement qu'il n'est plus au pouvoir et que nous avons la joie d'avoir une reconnaissance désintéressée. Il ne sera pas dit qu'une voix catholique n'aura pas rendu publiquement hommage à un vaincu dont la défaite est honorable et honorée.

« Donc, les meilleurs peintres et les premiers sculpteurs ont été convoqués, et on leur a partagé la tâche immense d'orner cet immense édifice. Nos lecteurs se rappellent sans doute que Chenavard avait jadis exposé (c'était en 1855) tout un ensemble de cartons destinés à cette ornementation gigantesque. Il y avait là de puissantes et magistrales compositions. La direction des Beaux-Arts a bien voulu s'en souvenir et réserver à Chenavard une partie de cette décoration. Mais à côté de lui on a appelé vingt autres peintres, les vieux comme les jeunes. Bonnat voudra sans doute spiritualiser sur ces murs sacrés son beau talent que le réalisme envahit. Meissonnier a la belle ambition d'y élargir son génie en même temps que le cadre de ses tableaux ; il veut « faire grand » de toute façon, et fera grand. A M. Puvis de Chavannes on ne saurait refuser ce rare talent de la largeur dans la conception et de la science dans le groupe : il lui manque une certaine fermeté, une correction qu'il voudra sans doute acquérir pour glorifier la patronne de la France et de Paris. Le fini dans l'exécution est au contraire le caractère de M. Gérôme ; il n'hésitera pas à donner ici quelques coups d'aile et à dominer son sujet : on lui donne l'occasion de monter, et il obéira à cet *altius*.

« Ainsi feront Cabanel, Delaunay, Blanc, Galland, Moreau, Millet et Baudry. Il y a là Lehmann, qui a déjà fourni plusieurs fois la preuve de la délicatesse de son sens chrétien, et qui leur pourra servir de modèle. A côté de ces peintres et de ce bruit de pinceaux et de brosses, nous aurons le bruit non moins délicieux du ciseau des sculpteurs, et ce sont des maîtres qu'on a choisis. Imaginez l'école académique, représentée par M. Guillaume, qui va travailler à la même tâche que l'école ardente et romantique représentée par M. Carpeaux. Il faut bien espérer que ce dernier va nous donner un saint Bernard qui fera oublier ses ribaudes de l'Opéra. Le jeune auteur de *Gloria Victis* avait là son rang tout marqué : s'il sait lire avec intelligence l'histoire de saint Eloi, il y trouvera un sujet digne de la hauteur de sa pensée et de la perfection de son talent.

« La statue de la Vierge est confiée à l'auteur du *Chanteur florentin*

et du *Narcisse*, à M. Paul Dubois. Qu'il étudie la théologie mariale, qu'il réfléchisse à ce type incomparable, qu'il ne se contente pas de réfléchir qu'il aime, et nous aurons un chef-d'œuvre de plus. Non loin de lui j'aperçois par avance les statues qui sont signées de ces noms illustres : Perraud, Cavelier, Chapu, Cabet, Hiolle, Fremiet, Montagny, Falguière. Non, je ne veux pas les condamner par avance, comme certains condamnent les ministres qui ne sont pas encore nommés. Non, je ne veux pas leur jeter par avance cette injure : « Vous n'êtes pas chrétiens, et vous ne « pourrez rien faire de chrétien. » Mais tout au contraire je me tourne vers eux plein d'espérance, et j'ai l'espoir de voir leur talent se transfigurer bientôt, sous je ne sais quel souffle que j'attends. Nous ne devons décourager personne, et rien n'est plus injuste ni plus fatal que les injures par anticipation.

« Le plan de cette immense décoration est un des plus amples et des plus généreux qu'on puisse rêver. C'est toute l'histoire de France en fresque, mais l'histoire de France dans ses rapports avec l'Église. Or, il y a dix ou douze ans que nous avons nous-même proposé un plan presque semblable pour une nouvelle basilique de Saint-Louis-des-Français, à Rome. Nous sommes heureux que cette idée ait été en même temps caressée par plusieurs intelligences et surtout que ce projet devienne enfin une réalité. La basilique de Sainte-Geneviève, ainsi transformée, fera le magnifique pendant de la future basilique de Montmartre. Ces deux monuments seront deux voix qui proclameront la gloire de Dieu à Paris, et qui se répondront entre eux comme les deux demi-chœurs de la tragédie antique.

« Quels que soient les détracteurs de l'Assemblée nationale, on ne lui retirera pas cette gloire d'avoir voté l'église de Montmartre.

« Quels que soient les détracteurs du dernier ministère, on ne lui retirera pas cette gloire d'avoir ordonné la splendide décoration de Sainte-Geneviève. Les noms de MM. de Fourtou et de Chennevières demeureront attachés à cet acte intelligent et réparateur. Les catholiques ne l'oublieront pas. — Léon Gautier. » (*Le Monde* du 22 mai.)

Non certainement les catholiques ne l'oublieront pas ! Ils se souviendront longtemps des auteurs et des approbateurs de cette belle entreprise. Ce sont des types de candeur vraiment originale à conserver, et dignes de figurer au Panthéon parmi les moutons de Nanterre que va peindre l'illustre Millet, surnommé le « Michel-Ange rustique. »

Qu'ils les tournent de face, de profil, jamais le peintre ne réussira à les montrer sous un jour aussi flatteur que celui dont la plume d'un écrivain catholique les gratifie. Ce que c'est que l'enthousiasme ! — Et dire qu'il

se trouvera des esprits chagrins, des cœurs froids, des ingrats qui se refuseront à le partager, sans se considérer le moins du monde comme des détracteurs de l'ancien ministère! Et qu'importe le ministère ou son survivant? Il y a là une question de sens commun, et ce n'est pas là-dessus ordinairement que se posent les questions de cabinet.

Le rapport du directeur des Beaux-Arts nous dit que pour décorer l'église de Sainte-Geneviève, l'on a choisi parmi nos peintres et nos statuaires les plus *éprouvés*. Il nous les nomme tous, ces artistes éprouvés, mais où et comment ont-ils fait leurs preuves !— Ah ! c'est ici que l'article du *Monde* devient un véritable chef-d'œuvre de naïveté. Que nos lecteurs veulent bien s'y reporter. M. Léon Gautier complète admirablement le rapport du ministre.

En effet, après avoir donné la liste des artistes et la désignation des sujets qui leur sont attribués, il met en regard leurs titres, il rappelle les exploits qui leur valent d'être choisis pour faire rayonner dans « la basilique nationale de Sainte-Geneviève » l'histoire religieuse de Paris et de la France.

C'est d'abord le grand Chenavard qui n'eût pas été fâché en 1848 de faire du Panthéon le Pandœmonium, et qui s'est consolé de sa déconfiture en peignant la guerre des Dieux, la *Divina Tragœdia*. Le voici qui revient à ce même Panthéon, objet constant de ses convoitises. Il rencontre au seuil M. l'abbé Bonnefoy, doyen de Sainte-Geneviève, et ce doyen de malheur lui présente un programme absolument catholique. — Diantre ! que faire? s'en aller? Un autre entrera. Chenavard se résigne. Il entre en passant sous les fourches caudines du catéchisme et du doyen. — « Il est pris ! » s'écrie M. Gautier. « Ce serait lui faire une injure anticipée que d'en douter. Rivons-le vite. Coupons-lui la retraite en lui promettant notre reconnaissance. » — Moi je dis, sachez-le bien, si M. Chenavard est entré, cela prouve qu'il n'est pas fier, mais cela me prouve d'autant mieux qu'il n'est pas changé, et, s'il subit l'affront, le programme et le doyen, c'est qu'il nourrit l'espoir de se donner le *plaisir des dieux*.

C'est si facile à un peintre tel que Chenavard ! Ce que d'autres feront par maladresse, lui le fera sciemment, artistement, et sans avoir l'air de tourner le programme.

Que M. Puvis de Chavannes s'avise de mettre une auréole à Théophile Gauthier par exemple, qui s'y opposera? Qui s'en apercevra? Et si quelqu'un avertit M. le doyen que Théophile Gauthier est là sous l'habit d'un saint ermite ou d'un prophète, M. Puvis répondra qu'il ne l'a pas fait exprès, que ce type est dans sa mémoire, et, qu'après tout, un modèle

en vaut un autre, attendu que la rue Mouffetard ne fourmille pas de vrais saints.

Mais, en admettant qu'ils y mettent tous de la bonne volonté, comment peut-on espérer que de tels hommes réussissent à remonter leur pente? L'on peut avoir modelé avec talent un *Chanteur florentin* ou un *Narcisse*, il ne s'ensuit pas que l'on puisse passer sans transition à une statue de la sainte Vierge. Celui qui n'a pas su garder une tenue décente au jardin du Luxembourg ni même à l'Opéra, comment se comportera-t-il dans une église? Et vous prétendez nous faire avaler M. Carpeaux? Nous ne nous résignons même pas à voir fonctionner à Sainte-Geneviève des peintres dont la réputation s'est faite en exposant l'*Intérieur antique* (un lupanar!), *Phryné devant l'Aréopage*, la *Femme du roi Candaule*, et autres choses semblables.

Il n'est pas jusqu'à la présence de M. Meissonnier qui nous offusquerait, encore qu'il n'ait jamais souillé comme tant d'autres son incomparable talent. Mais ce talent même et cette honnêteté distinctive sont pour nous une garantie, et si ce peintre a cédé à un mouvement présomptueux, il sera le premier à s'apercevoir qu'il ne pourra gagner au Panthéon que des courbatures et des rhumes.

Nous nous plaisons aussi à reconnaître avec M. Léon Gautier le sens chrétien de M. Lehmann. Or, M. Lehmann est protestant. M. Gautier le sait-il? Mais, tout protestant qu'il est, il respecte et comprend suffisamment les convenances de la peinture religieuse pour avoir fait effacer lui-même une chapelle qu'il avait peinte à Sainte-Clotilde.

Son maître lui avait donné l'exemple de ce beau désintéressement, et il n'est peut-être pas inutile de le rappeler en ce moment à quelques-uns de ces *artistes éprouvés* que l'on convie pour décorer l'église de Sainte-Geneviève.

Lorsqu'il fut question de décorer la Madeleine, M. Thiers offrit à Ingres de s'en charger et d'y faire travailler sous sa direction ses élèves ou des artistes de son choix. L'idée de M. Thiers valait bien celle de M. de Fourtou, ceci soit dit, toute considération ministérielle à part. Elle valait même beaucoup mieux. M. Ingres refusa. Malgré ce refus, l'église de Saint-Vincent-de-Paul fut offerte aux mêmes conditions. M. Ingres refusa de nouveau. « Non, disait-il à Hippolyte Flandrin, non, je suis trop vieux pour apprendre ce que je ne sais pas. J'ai malheureusement étudié dans un tout autre sens. Pour peindre une église, il faut être meilleur chrétien que je ne suis. Allez! vous ferez mieux que moi. »

Que pensez-vous de cette sentence, Messieurs les élus du nouveau ministère?

Et qu'en pensera M. de Fourtou lui-même? N'aurait-il pas compté M. Ingres au nombre des « *artistes éprouvés?* » Ne lui aurait-il même pas donné la préférence comme le fit M. Thiers? Il n'en faut pas douter, mais la conscience et le vrai talent étaient là, et le grand peintre s'est récusé.

Ce désintéressement et cette clairvoyance vous jugent, ministres, artistes et journalistes affolés.

Il n'est aucun d'entre vous qui n'ait autrefois taxé d'imbécillité la théorie du citoyen Caussidière, et voilà que vous entreprenez de l'appliquer à la direction des Beaux-Arts. Il n'y a pas à dire que non; vous êtes pris la main dans le sac.

Vous ramassez tout ce qui est vieux pour en faire du neuf, tout ce qui est avili pour le purifier, et tout ce qui est hostile pour le réconcilier. Mais la libre pensée, le réalisme, le cynisme chronique vont-ils s'amender, abjurer? Par quelle purification, dans quelle piscine allez-vous plonger et décrasser le vieil homme? Le doyen de Sainte-Geneviève devra-t-il commencer par exorciser et guérir les muets, les aveugles et les sourds avant de leur lire son programme?

M. Charles Blanc voulait d'abord envoyer tout cela à l'école, son plan était d'atteler toute une génération d'artistes à faire des copies afin qu'il en sortît de grands maîtres.

On aurait vu par la suite. Mais bientôt M. Charles Blanc est congédié et son plan abandonné. C'est alors que celui de M. de Chennevières surgit. Celui-là a un procédé radical pour régénérer l'art français. M. de Fourtou l'adopte, M. Gautier s'extasie. Ce procédé consiste à faire un mélange de tout ce qui est éprouvé, n'importe comment, et d'en faire surgir une génération spontanée de grands artistes. Pour obtenir ce résultat, il suffit de fourrer tout le vieux levain dans une église sous bonne consigne, et d'attendre patiemment le succès de la fermentation.

Lorsqu'elle aura produit l'épanouissement du génie artistique, national et chrétien, un autre ministre de l'Instruction Publique, des Cultes et des Beaux-Arts, avisera pour appliquer la même expérience aux littérateurs « éprouvés » dont la France s'honore, mais dont elle s'inquiète encore plus.

Il y en a de tout genre : les uns sont devenus populaires au théâtre, dans le club, la chaire du professeur, le journal ou la revue. Pourquoi tant d'activité, tant d'éloquence, tant de popularité seraient-elles plus négligées que celles des statuaires ou des peintres? Voyons, monsieur Gautier, seriez-vous ingrat si MM. Alexandre Dumas, Octave Feuillet, Victorien Sardou, Victor Hugo, étaient autorisés à composer et à faire

représenter des mystères dans les églises de Saint-Augustin et de la Trinité, seulement pendant le mois de Marie. Offenbach en écrirait la musique, Thérésa y chanterait, About ferait l'oraison funèbre de son condisciple Beulé. — Si l'on mettait provisoirement le P. Monsabré aux antiques, et qu'on donnât la chaire de Notre-Dame à Renan ? — Qu'en pensez-vous ? — Nous conseilleriez-vous de ne point nous livrer à des défiances injurieuses envers des gens de talent qui n'ont besoin peut-être que d'être aimés pour devenir adorables ?

Je sais très-bien que non, et cette comparaison, qui d'ailleurs n'est pas forcée, a l'avantage de me faire bien comprendre et de nous ramener sur un terrain où je sais que vous avez le pied plus ferme que sur celui où vous vous êtes si malencontreusement aventuré.

Il n'y a pas deux manières de juger. Ce qui ne doit pas se faire dans l'ordre littéraire ne doit pas être admis dans l'ordre artistique. Ces deux arts ont les mêmes lois, le même but.

Pour nous ces lois sont avant tout chrétiennes, parce que nous sommes chrétiens. Que d'autres s'en affranchissent ou s'arrêtent aux échelons d'un ordre moral quelconque, c'est leur affaire. Nous pouvons leur tendre la main s'ils veulent monter, mais non pas les applaudir lorsqu'ils s'obstinent à descendre. N'emboîtons pas le pas des empiriques ; ne soyons pas jaloux de passer pour être de notre temps aux yeux des sceptiques. Le temps n'est pas pour eux ce qu'il est pour nous, un court moment à bien employer pour faire notre salut.

Gardons-nous surtout l'un et l'autre de nous passionner pour ou contre les ministres. Ces pauvres ministres ! C'est bien assez que les mieux intentionnés soient assujettis à improviser tant de bourdes et à léguer à leurs successeurs le soin de les digérer. Heureusement M. de Fourtou est tombé sur son décret. Mais que va faire M. de Cumont et sur quoi tombera-t-il ? — S'il ne rapporte pas le décret de son prédécesseur et s'il se croit tenu à le faire exécuter conformément au programme et selon l'esprit qui l'a dicté, il ne pourra pas s'en tirer autrement qu'en passant procuration au commandant militaire de la place de Paris, et dès lors M. le président de la République nous donnera ce complément des décisions antérieures : « En vertu des pouvoirs que lui confère l'état de siége, M. le général Ladmirault est chargé de veiller à l'harmonie décorative de la basilique de Sainte-Geneviève et de maintenir rigoureusement messieurs les peintres, statuaires et décorateurs dans les limites de la bienséance et de l'orthodoxie. »

CLAUDIUS LAVERGNE.

RESTAURATION

DES ANCIENNES FRESQUES

EN ITALIE

Il y a une dizaine d'années, au retour d'un voyage à Pise, je signalais [1] les beaux procédés de restauration que M. G. Botti venait de découvrir et qu'il commençait dans cette ville à appliquer aux fresques du Campo-Santo ; au milieu des ruines politiques et morales qui s'amoncellent chaque jour en Italie les artistes chrétiens devaient se réjouir de voir conserver les grandes œuvres du Moyen-Age qui sont comme leur patrimoine et leurs titres de noblesse. — Je décrivais en détail la méthode respectueuse qu'il emploie pour détacher des murs salpêtrés les parties boursoufflées par l'humidité, l'enduit d'encaustique qui fixe la détrempe, la manière enfin dont il replace, fragment par fragment, sur le parement décrépit, la vieille peinture renouvelée sans la moindre retouche.

En saluant cette méthode si ingénieuse, je formais des vœux pour qu'on l'appliquât le plus tôt possible à toutes les fresques qui menacent de tomber et qu'elle se répandît promptement en Italie. Ces vœux ont été amplement réalisés et nous croyons annoncer une bonne nouvelle aux amis du Moyen-Age italien, en leur racontant les nombreux services qu'elle nous a rendus et les travaux considérables qu'elle a valus à son auteur.

Après la restauration des fresques de Benozzo-Gozzoli que nous admirions à Pise en 1863, M. Botti fut appelé à Padoue où les célèbres peintures de Giotto, à *S. Maria dell'arena*, présentaient un état déplorable et des plus inquiétants. — On sait que cette chapelle bâtie et décorée par Giotto (1303-1306)lui fut commandée par un riche seigneur nommé Henri Scrovegno ; elle forme une des œuvres capitales du grand maître et l'une des pages les plus intéressantes de l'art italien. Il fallait une main aussi expérimentée et aussi sûre d'elle-même que celle de M. Botti pour tenter

[1] *Gazette du bâtiment*, 1864.

l'entreprise de leur restauration. — Le travail, comme à Pise, et malgré ses difficultés, réussit au-delà des espérances, et les peintures raffermies sur l'enduit ont repris aujourd'hui leur transparence et leur éclat primitif. M. le marquis Selvatico, critique si distingué dans les questions d'art, s'est fait l'interprète de la reconnaissance publique, et, s'exprimant au nom de la junte municipale, a formé des vœux pour que la même restauration consolide prochainement toutes les fresques en Italie.

Ces souhaits ont trouvé de nombreux échos. L'Italie semble conserver encore aujourd'hui cette émulation qui poussait les anciennes républiques à se disputer les artistes célèbres. Dans une sphère plus modeste et dans un état politique bien éloigné, hélas ! de cette glorieuse époque, M. Botti semble hériter de ce privilége des grands maîtres du XIVe et du XVe siècle : — Après Pise et Padoue, Florence voulut obtenir aussi de lui la conservation d'un monument de peinture très-précieux.

Il s'agissait d'une fresque peinte en 1499 par Baccio di Paolo dans une chapelle de l'hôpital de Santa-Maria-Nuova. —Bocchi et Vasari qui virent cette œuvre dans son intégrité en parlent en termes enthousiastes. Malheureusement, au milieu du XVIIe siècle, l'ancien cimetière de l'hôpital fut détruit et la muraille dépositaire de la fresque fut taillée et transportée non sans de graves dommages dans le cloître contigu à l'hospice des femmes. — Elle demeurait là, ruinée de plus en plus par les intempéries de l'air, lorsque le commissaire de l'hôpital de Santa-Maria-Nuova qui forme une galerie de tableaux, eut l'idée de la déplacer et de la joindre à cette curieuse collection. M. Botti fut aussitôt appelé pour la détacher du cloître et la rendre indépendante de la muraille. Cette tâche, à cause de la grande dimension de la fresque, était délicate et difficile. Il fallut étendre la peinture sur un filet à mailles de laiton, maintenu par une armature en fer; le travail réussit parfaitement et M. Cavallucci, connaisseur si éclairé des peintures primitives, put applaudir à son succès dans un journal de Florence.

Ces divers travaux n'étaient pour ainsi dire que des essais où l'adroit artiste se prépara à une entreprise plus importante et qui lui vaudra sans doute son principal titre de gloire. Grâce à l'influence de M. Cavalcaselle, M. Botti fut appelé à Assises en 1872.

On sait qu'Assises vit affluer dans ses murs, au moyen-âge, les plus grands peintres qui venaient y demander à S. François de bénir leur pinceau : Giunta Pisano — Guido da Siena — Mino da Torrita — Cimabué — Giotto — Puccio Capanna — Pietro Cavallini — Taddeo Gaddi — Simone Memmi — Giottino ont voulu glorifier le saint Patriarche en rappelant ses vertus et ses triomphes au-dessus de son tombeau. La basilique

d'Assises n'est pas seulement un poëme en son honneur, elle forme le résumé le plus brillant, le plus complet de l'art italien au XIVe siècle ; elle fut le rendez-vous de tous les grands génies chrétiens qui sont venus s'agenouiller, s'inspirer, peindre et chanter devant les reliques miraculeuses. Les richesses, le luxe royal, la magnificence déployés au-dessus du tombeau de l'époux de la pauvreté, offrent une antithèse véritablement éloquente et qui nous émeut profondément ; cette église est le trône de l'Art chrétien, et, si je ne connaissais les belles et respectueuses restaurations de M. Botti, je serais presque inquiet de voir une main moderne s'approcher de pareils trésors.

La dégradation ne permettait plus aucun retard ; il était urgent surtout d'arrêter le progrès du mal dans les voûtes qu'on attribue à Cimabué. — C'est là que M. Botti a commencé son œuvre réparatrice l'année dernière, et, après avoir satisfait à quelque commande à Venise, il vient de reprendre sa glorieuse mission à Assises.

Après avoir dit à M. Botti notre reconnaissance pour les monuments de peinture qu'il nous conserve, nous devons lui exprimer une crainte et un souhait. — Notre crainte est de le trouver, malgré son activité, insuffisant, devant les travaux que de tous côtés le délabrement de nos vieilles fresques réclament de lui, et notre souhait serait de voir s'ouvrir sous ses leçons une sérieuse école de restauration. — Il nous semble indispensable, en présence de la multiplicité de ces ruines et devant le danger de ces réparations avec retouches dont les siècles précédents ont tellement abusé, il nous semble indispensable qu'il forme des élèves capables de le suppléer et de lui survivre. La Providence, laissant notre époque stérile en grands talents, nous impose le devoir de transmettre aux âges suivants les précieux dépôts que nous avons reçus de nos pères, afin que l'Art chrétien y puise un jour des germes de résurrection ; il faut donc que nous formions des ateliers dont le but unique soit de sauver des chefs-d'œuvre désormais inimitables. Cette mission peut être admirablement remplie par M. Botti, et elle est assez noble pour le tenter.

G. Rohault de Fleury.

L'EXPOSITION DE LILLE

Le 24 juin 1874, on lisait ce qui suit dans les journaux de Lille :

« Hier, à trois heures, comme nous l'avons dit, s'est ouverte la séance du compte-rendu de l'Exposition d'art religieux de Lille et des concours de poésie et de musique de Notre-Dame de la Treille :

« La séance était présidée par l'évêque de Lydda, auprès duquel était assis M. Catel-Béghin, maire de Lille. On remarquait, dans l'entourage de Monseigneur, le recteur de l'Université de Louvain, et Mgr Capel, l'orateur anglais qui a été entendu dimanche avec tant de plaisir à l'église des Pères dominicains.

« Dans l'assistance, un général d'état-major, plusieurs officiers supérieurs, Mme la baronne Le Guay, etc., etc.

« La vaste et élégante salle du Patronage de la rue de la Monnaie était remplie d'une société d'élite.

« Le rapport suivant a été présenté sur l'Exposition d'art religieux, par M. le chanoine Van Drival, président de la Commission :

« Messeigneurs, Messieurs,

« Il y a dix ans, la Belgique donnait un exemple de zèle pieux et de goût éclairé, en offrant aux visiteurs venus de tous les points de l'Europe une magnifique collection d'objets d'art religieux. Pendant près de deux mois, la belle Exposition de Malines ouvrait aux amis de l'art chrétien ses nombreux salons, et c'était là une suite non interrompue d'hommes studieux, d'amateurs distingués, d'ecclésiastiques, de dames chrétiennes, qui venaient, non pas seulement voir, mais examiner longuement, étudier, s'instruire, se pénétrer du plus pur esprit des âges de foi.

« Aussi, l'Exposition de Malines a-t-elle fait un bien immense : elle a fait comprendre l'art dans son idée la plus vraie, dans sa réalisation la plus saisissante. Elle a donné un élan remarquable et fourni une direction

sûre : elle vivra longtemps dans la mémoire des hommes de cœur et de foi, comme l'un des actes les plus intelligents et les plus utiles qui se soient produits.

« L'homme est oublieux de sa nature ; il se laisse distraire et préoccuper ; il perd de vue parfois les choses auxquelles il a d'abord attaché la plus grande importance ; voilà pourquoi de temps en temps il est bon de lui remettre sous les yeux ses gloires passées et de lui dire : Voyez, considérez, n'oubliez pas ce qu'ont fait vos devanciers, soyez grand et religieux, comme ils furent religieux et grands.

« Oui, Messieurs, l'art est une chose grande, sublime même, surtout quand il est religieux. L'art élève au-dessus des idées étroites de la vie matérielle ; l'art transporte l'homme dans des sphères sereines, où il lui montre quelque chose des splendeurs de la beauté éternelle. L'art s'affranchit des misères de la vie actuelle et fait pressentir la vie future : l'art est donc, à la lettre, une chose dont il est bon et louable de s'occuper sérieusement.

« Or, pour faire comprendre l'art, pour le faire revivre parmi nos contemporains, souvent occupés de choses bien moins utiles et qu'ils regardent pourtant comme plus utiles, ne fallait-il pas de nouveau leur mettre sous les yeux les plus beaux produits de l'art dans ses diverses manifestations? L'enseignement par les yeux n'est-il pas, au dire du poète, le plus efficace des enseignements ?

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus.

« Présenter les objets au sens de la vue, c'est bien plus piquant, plus irritant, comme le dit Horace, que de se contenter d'une leçon de vive voix. Donc il fallait une réunion d'objets d'art, une exhibition, une exposition, afin d'atteindre le but auquel nous tendions; il fallait, à dix ans d'intervalle, essayer de reproduire l'exposition de Malines.

« C'est ce que nous avons voulu faire, et, dès aujourd'hui, grâce à la sympathie dont notre œuvre a été l'objet, il est bien attesté et bien évident que le succès a couronné cette œuvre, entreprise pour le bien de tous.

« La Belgique nous a donné des marques effectives de cette sympathie : elle a compris que nos œuvres de Malines et de Lille étaient des sœurs. Des preuves réellement extraordinaires de cette même sympathie nous ont été envoyées de loin : Angers nous a donné des objets de premier ordre, et en abondance : le trésor de Conques lui-même nous a été ouvert.

« C'était naturellement à la région du Nord de la France que nous

nous étions adressés : car dans cette région nous marchons d'accord et nous travaillons avec ensemble et résolution à l'avancement de toutes les questions dont la solution procurera un bien immense à notre chère patrie. Or, dans cette région du nord de la France, nous ne dirons pas que notre appel a été entendu, nous dirons qu'il a éveillé un enthousiasme, suscité une série d'actes, qui ont amené d'étonnants résultats.

« Le département du Nord nous a prodigué ses richesses ; Lille en particulier a exhibé des trésors que l'on ne soupçonnait pas. Cambrai et Valenciennes ont rivalisé d'ardeur avec Douai et les autres villes, et cette Exposition fournira l'inventaire, utile à consulter, des richesses artistiques de ce grand département.

« Le Pas-de-Calais a tenu dignement son rang dans ce concours fraternel et tout de bonne amitié. Saint-Omer nous a donné des objets hors ligne ; Arras nous a laissé prendre dans sa bibliothèque et dans son musée tout ce qui était à notre convenance ; Boulogne nous a envoyé ses plus beaux manuscrits ; de toutes parts, les objets d'art appartenant à des particuliers ou aux églises nous ont été prodigués. Quant au département de la Somme, on peut affirmer qu'il s'est noblement dépouillé pour nous enrichir, et à chacun des pas que l'on fait dans les vingt-six salons de l'Exposition de Lille, on rencontre un objet venu de cette Picardie, dès longtemps illustre par son amour pour les arts. Beauvais même, quoique en dehors de la région proprement dite de l'Exposition, a tenu à y paraître, et sa place est dignement occupée.

« Vous le voyez, Messieurs, si la réussite est réelle, c'est que le concours a été sérieux, intelligent. L'œuvre a été commune, l'œuvre de tous, et voilà le secret de notre succès.

« Si certaines parties sont moins bien représentées dans nos salons, nous pouvons dire que d'autres le sont d'une manière admirable. Les manuscrits, comme nombre et comme importance, forment une collection fort remarquée. Il en est de même des toiles peintes et des tapisseries, de même encore des tableaux anciens et d'un certain nombre de plus modernes. Les émaux se trouvent en quantité étonnante, ainsi que les ivoires, et certaines pièces sont tout-à-fait supérieures. L'orfévrerie a des objets hors ligne, et c'est justice de dire que la région du Nord a fourni, presque à elle seule, ces splendides objets. Je ne parlerai pas des autres collections, car je n'ai pas à faire ici un inventaire qui se trouve ailleurs.

« Qu'il me soit permis seulement de dire que notre Exposition a réussi près de trois fois au-delà de ce à quoi nous avions pensé ; que l'œuvre a été si bien comprise que les visiteurs remplissent, à la lettre, toutes les salles, de neuf heures du matin à six heures du soir, et qu'hier il a même

fallu prolonger d'une heure l'ouverture. Les exposants doivent être heureux de l'enseignement qu'ils procurent ainsi à tous, du progrès que vont faire par suite dans les esprits les doctrines saines de l'art religieux. Ils ont fait acte de dévouement en se dépouillant momentanément de leurs richesses ; mais déjà ils ont reçu une première récompense. Ces fruits mûriront, l'amour de l'art se répandra, la pratique de l'art s'épurera et se perfectionnera, des cours s'établiront et maintiendront les bonnes doctrines, des livres et des traités sonderont tous les secrets des diverses catégories dont se compose ce magnifique ensemble qu'on appelle l'art.

« Vous le voyez, Messieurs, nous avons eu un but élevé en préparant cette œuvre et en la développant ; permettez-nous de vous convier à travailler avec nous dans le même but ; si tous nous mettons bien en action les moyens divers qui sont entre nos mains, l'œuvre commune sera facile et agréable, elle sera surtout efficace et amènera vite d'utiles résultats. Tous assurément nous serons très-heureux, si, comme nous l'espérons bien, l'Exposition de Lille devient le point de départ d'une ère vraiment nouvelle, d'une ère artistique dans le noble sens de ce mot, pour nos chères régions du Nord. »

Ce compte-rendu peut donner une idée générale des motifs pour lesquels l'Exposition de Lille a été entreprise et du succès qui a couronné les efforts des organisateurs. Déjà quelque chose de ces motifs avait été touché dans les paroles prononcées le 13 juin, à la séance d'ouverture, et la nécessité d'explications détaillées avait été constatée. C'est donc à titre de préliminaires pour le présent travail que nous reproduirons encore ces paroles ; et nous entrerons ensuite dans nos fonctions de *cicerone,* pour ne plus les quitter pendant longtemps.

« Messieurs,

« C'est, pensons-nous, la première fois que, dans ce pays, on a conçu et exécuté l'idée d'une exposition spéciale d'objets d'art religieux. A Malines, il y a dix ans, cette pensée a été comprise, et jusqu'ici l'exposition de Malines a été citée comme une chose très-remarquable, comme une œuvre d'une réussite parfaite.

« Pourquoi ne ferions-nous pas ce qu'on fait à Malines, nous sommes-nous dit ? Pourquoi ne mettrions-nous pas sous les yeux de nos compatriotes les beaux produits de l'art religieux ? L'art n'est-il pas avant tout, et comme nécessairement, religieux ? Le beau ne doit-il pas avoir pour raison essentielle le vrai et le bien ?

« Et nous avons agi, Messieurs, et nous avons eu foi en cette pensée féconde, et voici que nous sommes heureux de vous montrer aujourd'hui les résultats de cette confiance.

« Ils sont étonnants, ces résultats ! Notre appel a été entendu, si bien entendu même, que nos espérances sont de beaucoup dépassées. Nous pensions avoir un millier d'objets et voici que le troisième mille est fortement entamé ! Nous pensions rencontrer des résistances pour des objets hors ligne, et voici que nous avons obtenu telle et telle œuvre d'art refusée jusqu'ici à toutes les expositions.

« C'est à tel point, que nous sommes à peine prêts quand nous pensions être tout à fait prêts, et que c'est maintenant pour nous une chose très-sérieuse de vous faire les honneurs d'une exposition dont le contingent s'est soudainement trouvé triplé. Le catalogue deviendra ainsi un volume, et voilà pourquoi ce catalogue n'est pas encore achevé.

« Eh bien ! Messieurs, cette force des choses qui s'est imposée à nous va nous imposer au moins, en revanche, un devoir qui ne peut que nous être très-agréable.

« En parcourant ces 26 salons qui composent l'exposition de Lille nous serons obligés de suppléer ce qui manque encore aux indications écrites, nous serons donc, autant que nous le pourrons et que vous voudrez bien nous le permettre, des catalogues vivants.

« Permettez-nous, Messieurs, à mes collègues et à moi, de prendre ce rôle de *cicerones* et de nous mettre absolument à votre disposition. »

Ce rôle de *cicerone*, je vais essayer de le remplir une fois de plus, auprès des lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien*, comme auprès de tous les amis des arts dans leurs manifestations religieuses : cette tâche nous sera facilitée par l'adjonction de dessins nombreux, et nous nous efforcerons d'ailleurs d'être clair et complet, afin de raviver les souvenirs de ceux qui ont vu, et de donner une idée exacte de nos belles œuvres d'art à ceux qui n'ont pas eu le bonheur de pouvoir les contempler.

I.

Quelle sera notre méthode dans cette étude nécessairement très-longue?

Suivre une à une les dix sections du catalogue serait chose bien monotone. Traiter l'un après l'autre les divers sujets d'une manière générale, nous semblerait encore bien technique, même avec les applications particulières qu'ils amènent naturellement.

Il nous a paru préférable, pour moins fatiguer nos lecteurs, de par-

courir avec eux un chemin plus varié, leur montrant ici un objet, là un autre, et nous promenant librement et tranquillement avec eux dans ces beaux jardins de délices, que volontiers j'appellerais un paradis terrestre. De temps en temps d'ailleurs, nous ferons des haltes, nous choisirons un emplacement privilégié, un site particulièrement agréable, et nous nous livrerons à des examens plus approfondis, dans l'intérêt de nos chères études. Ainsi les principales branches de l'archéologie, ou plutôt de l'ecclésiologie, seront examinées avec soin; ainsi nos promenades ne seront pas seulement un délassement, mais bien un exercice d'une grande utilité.

Il est un objet qui brille d'un éclat remarquable au milieu de tous nos objets d'art religieux : nos lecteurs ne seront donc pas étonnés si nous le leur présentons tout d'abord. Les règles de l'hospitalité nous font d'ailleurs un devoir de cette préférence, puisque c'est de loin que nous vient l'A de Charlemagne, et qu'il a fallu un véritable sentiment de zèle artistique et religieux pour nous confier, pour nous apporter, de si loin, une pièce de cette importance. (V. planche I.)

On le sait, surtout depuis la belle publication qu'en a faite M. Darcel, l'A de Charlemagne est une des pièces principales du trésor réellement extraordinaire de l'église de Conques. Mais, qu'est-ce que l'A de Charlemagne ?

Voici d'abord la réponse de la tradition.

Suivant la chronique de Conques, appelée le « *Liber mirabilis* », Charlemage aurait fondé un certain nombre d'abbayes, auxquelles il aurait envoyé un reliquaire affectant la forme d'une lettre de l'alphabet. La lettre A serait échue à l'abbaye de Conques : « Cui monasterio Conchas, prima inter monasteria per ipsum fundata, tribuit literam alphabeti A, de auro et argento ibi relinquens et suis magnis privilegiis ditans [1]. »

La simple vue de cet objet d'art est favorable à cette tradition, en ce sens que, tout de suite, on y découvre la première lettre de l'alphabet. Si en effet la ligne transversale de l'A n'existe pas, les attaches de cette ligne existent, et il est permis de supposer qu'elles ne furent pas là toujours de simples amorces, mais peut-être les points d'appui d'un ornement spécial, chaînettes, cristal, orfévrerie, qui complétait la lettre.

Ensuite, un examen plus attentif du précieux A porte à croire que d'abord il fut suspendu, et que c'est seulement quand on l'eut soustrait à ce premier usage, qu'on lui donna une base dont il n'avait aucun besoin en réalité.

[1] *Liber mirabilis*, cité par M. Darcel, d'après un mss. de la Bibliothèque de la rue Richelieu.

Que signifie, en effet, cette base hétérogène, qui rompt l'harmonie des lignes, et qui est formée de morceaux empruntés ailleurs ? Que signifient surtout ces deux stèles avec des anges, qui évidemment n'ont point été façonnés pour être placés où ils sont?

Sans doute, après avoir été longtemps suspendu devant l'autel, il y aura eu accident, modification, changement de disposition, soit dans l'A lui-même, soit dans la construction ou l'objet plus grand dont il était un des ornements. Alors on voulut sans doute l'employer autrement, le fixer : pour cela il fallut une base, et on lui fit une base composée de débris d'autres objets d'art du plus haut intérêt.

Qu'il ait été simplement l'A de la chronique, ou bien qu'il ait été, comme le soupçonne M. Darcel, l'*Alpha* destiné à être, avec un *Oméga*, suspendu aux bras d'un grand crucifix, comme certainement ce fut longtemps l'usage, toujours est-il que c'est bien la lettre A, et il est difficile de la supposer, dans l'origine, autrement que destinée à être suspendue. Les deux faces ornées de ce bel objet indiqueraient d'ailleurs cette destination.

La face antérieure est magnifique. Le travail est en cabochons de deux grosseurs, arrangés en quinconce, les gros au milieu, et tout entourés de rinceaux de filigranes, comme on l'a fait jusqu'au XIIIe siècle, et comme nous le voyons dans nos plus belles pièces d'orfévrerie. Le sommet de l'A est un gros morceau de cristal de roche, qui sans doute recouvre une relique. Le soutien métallique à trois branches, qui le protége aujourd'hui, n'est pas primitif.

Le revers est moins orné, mais le médaillon du sommet est d'un travail délicieux. On peut en juger par la photographie que nous en donnons ici. On y trouve des émaux cloisonnés, des émaux translucides, décrits par M. Darcel avec un soin extrême dans son travail spécial.

Les plaques d'argent repoussé qui forment la base, des deux côtés, sont évidemment prises à d'autres reliquaires : ils paraissent être du commencement du XIIe siècle. Les anges des stèles sont très-remarquables. Leurs encensoirs à courtes chaînes sont dignes d'attention.

Sur l'A de Charlemagne, comme à la châsse des rois mages à Cologne, on a mis des pierres antiques, des intailles, tout ce que l'on a trouvé de plus précieux, comme c'était autrefois l'usage universel. On dépouillait l'Egypte pour enrichir le Temple et les vases du Temple, et on ne faisait guère attention à la nature de l'objet que l'on offrait, dès l'instant où cet objet était précieux.

Ce qui précède suffit, ce me semble, pour faire apprécier à sa haute valeur l'A de Charlemagne, déjà décrit et publié. N'oublions pas de mentionner une autre version, d'après laquelle Charlemagne aurait envoyé.

non pas un A seulement, mais son nom entier, en signe d'*ex-voto*, à la manière des noms de *Recesvinthus* et autres des couronnes bien connues, qui sont au Musée de Cluny et ailleurs. Se prononcer d'une manière absolue sur ces diverses interprétations me paraît fort difficile ; mais ce qui est parfaitement admissible, c'est le caractère Carolingien du travail et très-probablement l'état de suspension de l'objet dans l'emploi primitif. Pour découvrir les traces de cette suspension, il faudrait aujourd'hui enlever une partie de la tranche, aussi retravaillée : nous n'en avons pas le droit, et cette opération ne serait pas, à d'autres points de vue, exempte de danger pour le monument lui-même. Nous nous contenterons donc d'admirer une fois de plus l'art de ces pieux travailleurs du Moyen-Age, et nous continuerons, s'il plaît au lecteur, le voyage d'exploration que nous avons à peine commencé.

Voici l'encensoir de Lille.

« Cet admirable objet du XIIe siècle a été publié dans les *Annales archéologiques*, tome IVe. Il est en cuivre, autrefois recouvert d'argent.

« Sur une base très-simple, en hexagone composé de six courbes, s'élève une délicieuse boule tout à jour, supportant elle-même un petit groupe, et voilà tout l'objet.

« Mais, que de poésie dans ce petit ensemble ! Ce groupe du haut, c'est l'ange assis tranquillement au milieu des trois jeunes hébreux assis eux-mêmes tranquillement dans la fournaise. Leurs noms sont écrits : *Ananias, Misael, Azarias*. Toute la création est figurée dans les ciselures des ornements de la boule ajourée : les végétaux, les animaux avec une richesse incroyable de forme et de détails. Il est évident que c'est la traduction en métal de ce qui est dit dans le livre de Daniel : « Tous les trois chantaient « comme d'une seule bouche ce cantique : Bénissez le Seigneur, ô vous, « toutes les œuvres du Seigneur, chantez-le, exaltez-le dans tous les siè- « cles. » Vient ensuite l'énumération de toutes les œuvres du Seigneur, depuis la créature inanimée jusqu'à l'homme et l'ange : c'est l'admirable cantique *Benedicite*. Autour de la boule et à son équateur, est gravée une inscription que nous restituons ainsi :

† *Hoc. ego Reinerus. do. Signum. quid. michi. vestris.*
Exequias. similes debetis. morte. potito.
Et. reor. esse. preces. uras. timiamata. Christo.

« Il y a *uras* sans marque d'abréviation : la construction de la phrase est tourmentée, mais le sens peut se comprendre : « Je donne moi, Rei- « nerus, ce signe ou symbole de ce que je vous demande quand je serai

« mort et que vous me devrez en échange : je pense en effet que ce sont « des prières que l'on offre au Christ, quand on brûle des parfums en son « honneur. » L'encens est certainement symbole, *signum*, de la prière : Reinerus donne le symbole, il demande la réalité. »

Quelle connaisance du symbolisme, il y avait autrefois, et comme toutes les formules du culte étaient bien comprises, autant d'ailleurs, que les objets qui servaient au culte ! L'encensoir que nous venons de décrire appartient à M. Benvignat, architecte à Lille, connu pour son goût parfait, et qui a eu le bonheur de trouver cet objet unique, il y a déjà longtemps, chez un marchand qui cherchait à se défaire de son vieux cuivre. Aujourd'hui cet encensoir a une réputation européenne, et sa reproduction en cuivre et en argent se trouve dans les cathédrales et les églises soucieuses de leur mobilier.

Voici la châsse de Caudry, grand monument d'orfévrerie, qui a souffert une restauration, mais qui offre encore une grande partie de ses anciennes beautés. Pourquoi a-t-on placé au-dessus du socle les lions qui devaient le supporter ? Pourquoi les toits sont-ils replacés à l'envers ? Pourquoi les nimbes des Saints sont-ils en partie supprimés ? C'est l'histoire de bien des restaurations faites à des époques de peu de goût, pour ne pas employer une expression trop sévère. Heureusement presque toutes les parties importantes sont conservées, une remise en place serait facile et pourrait rendre à ce vénérable monument son aspect primitif. Aux longs côtés de la châsse, les dix statuettes d'apôtres sont toujours gravement assises sur des pliants de forme antique, et ces statuettes sont en cuivre repoussé, travail du XIIe siècle. Sur les petits côtés on voit Ste Maxellende et S. Sare. Des anges d'un beau caractère complètent ce bel ensemble, qui est plein de grandeur.

Nous aurons si souvent à revenir sur l'orfévrerie, que maintenant nous pouvons varier nos études par l'examen de quelques-uns des tableaux qui ornent la salle où nous sommes, la plus riche de l'Exposition.

Comment d'ailleurs ne pas être immédiatement attirés par ces vieux témoins d'un âge tout parfumé d'art et de poésie ? Comment ne pas examiner tout d'abord ces peintures si intéressantes que l'Évêché d'Amiens a bien voulu nous confier ? Il y a ici double intérêt : car nous sommes en présence d'une institution qui nous prouve combien autrefois on savait allier le culte des arts à l'esprit religieux. Sous le nom de confrérie de Notre-Dame du Puy, d'Amiens, se cachait une réalité que l'on appellerait aujourd'hui académie : on y discutait peu et en revanche on y pratiquait beaucoup l'art. Tout allait à l'action, témoin ce règlement qui voulait que

le Président annuel de la confrérie artistique et littéraire offrît un tableau, une statue, un retable d'autel ou œuvre analogue, le jour de Noël de l'année qui suivait son élection.

C'est à cette circonstance, alors si propre à encourager les beaux-arts, à exciter parmi les artistes une noble et louable émulation, que l'on est redevable des curieux tableaux sur bois qui sont ici sous nos yeux.

Les tableaux de la confrérie du Puy-Notre-Dame étaient assez nombreux lorsque vers la fin du siècle dernier la manie des changements en dépouilla la cathédrale de cette ville; ils servaient pourtant à sa décoration, et cette perte sera à jamais regrettable.

On pourrait suivre, en effet, sur ces précieux tableaux les progrès que la peinture avait faits depuis près de quatre siècles en Picardie et dans le nord de la France.

Et puis, combien de traits d'histoire, d'intéressantes légendes, d'usages civils ou religieux ne rappelaient-ils pas?

Ordinairement les maîtres du Puy se faisaient représenter avec leur famille au bas des tableaux par eux donnés. Les devises qui les accompagnaient étaient presque toujours les refrains des ballades couronnées ou de naïves allusions aux sujets représentés sur ces tableaux; quelquefois aussi, c'étaient de ces rébus de Picardie qui s'appliquaient au nom, à la profession, et même à l'enseigne du maître donateur, s'il était marchand.

Mme d'Angoulême, mère du roi François Ier, princesse dont l'esprit cultivé faisait grande estime des sciences et des arts, étant venue à Amiens au mois de juin 1517, fut enchantée des tableaux de la confrérie du Puy-Notre-Dame; elle exprima au mayeur et aux échevins de la ville, un vif désir d'en avoir une copie. En conséquence, l'année suivante, deux échevins, Adrien de Monsures et Pierre Louvel furent trouver la reine à Amboise et lui présentèrent cette copie si impatiemment attendue : c'est le manuscrit n° 687 de la Bibliothèque nationale.

Mais examinons ceux de ces tableaux que nous possédons temporairement.

Ils sont au nombre de dix, quatre surtout sont du plus grand intérêt.

Le premier porte pour devise : « *Du juste pois véritable balance.* »

Il fut offert, en 1518, par Anthoine Picquet, conseiller, puis procureur du Roi.

La Vierge, portant entre ses bras l'Enfant-Jésus, occupe le milieu de cette composition. Le Père Éternel, dans une nuée, tient une balance, des plateaux de laquelle, les vertus, personnifiées par de jeunes filles, retirent des couronnes qu'elles distribuent aux biens méritants. Sur un des côtés sont représentés : le roi François Ier, Mme d'Angoulême, le fou

Triboulet, des seigneurs, le pape, des cardinaux, des prélats ; au bas le donateur et sa famille, avec un grand nombre d'autres personnages, où se trouvent sans doute les confrères du Puy.

Il y a dans ce tableau des détails curieux. Dieu le Saint-Esprit fait pencher la balance du côté droit ; l'Enfant-Jésus agit dans le même sens. On voit des meubles, des chandeliers charmants, des indications de tout genre qui peuvent être un sujet d'étude très-utile pour connaître les habitudes et la vie intime du XVIe siècle. C'est tout un monde que ces tableaux, et ce monde est du meilleur goût et d'une élégance remarquable.

Quelle finesse dans toutes ces figures, qui évidemment sont des portraits ! Quel travail artistique dans tous ces meubles, dans tous ces objets usuels, où jamais vous ne trouverez rien de banal !

Le second porte pour devise : « *Pré ministrant pasture salutaire.* »

Il fut offert, en 1519, par Andrieu Desprès, licencié en Décret, avocat en la cour de l'Evêché d'Amiens.

La Vierge, représentée assise au milieu d'un riant paysage donne le sein à l'Enfant-Jésus. Au sommet, le père Eternel paraît dans les nuages, le Christ est assis à côté de lui, au-dessous d'eux le Saint-Esprit plane sous la figure d'une colombe.

Le sens de la devise est partout appliqué d'une manière curieuse. L'idée est celle de *Pré* et *Pâture*. En effet la Sainte-Vierge donne la pâture à son divin Fils ; à droite et à gauche David et un roi mage prennent la pâture spirituelle ; à l'arrière-plan on voit des groupes de jeunes gens se récréant dans un pré ou *pâture* ; c'est un *rébus*, un jeu de mots, une scène en peinture comme on en faisait il n'y a pas longtemps dans les charades en action. Il est bien entendu que tout cela joue avant tout sur le nom du donateur : *Després*.

On peut faire, sur ce beau panneau, la même remarque que celle faite à l'occasion du précédent : toutes les figures sont d'une vie et d'une vérité extraordinaire ; tous les costumes et tous les détails sont d'une richesse d'étude et d'un luxe de fini propre à instruire : ces deux tableaux ont été reproduits dans l'ouvrage de M. Dusommerard, intitulé *les Arts au Moyen-Age*.

Le troisième a pour devise : « *Palme eslute du Saulveur pour Victoire.* »

C'est peut-être le plus remarquable, le plus saisissant. Il fut donné par Nicolas le Caron, prêtre conseiller, maître du Puy en 1520.

La Vierge, tenant l'Enfant-Jésus, est placée sous l'ombrage d'un palmier élancé entouré de nombreux personnages de tous rangs. Au fond, un paysage étendu sur le côté duquel on remarque une partie de la ville d'Amiens dominée par la cathédrale. Sous les murailles de la ville, des

guerriers se livrent un combat acharné. Suivant l'usage, le donateur entouré de beaucoup de personnages, occupe le bas du tableau. Le magnifique cadre sculpté de cette remarquable peinture a été remis à la Société des antiquaires de Picardie par Mme la duchesse de Berry : il ne figure pas à l'Exposition de Lille.

C'est dans la devise qu'il faut chercher la raison des scènes représentées dans ce tableau. Le *Palmier* et la *Victoire* indiqués par le nom du donateur, *Nicolas,* amènent en effet : 1° l'idée du combat sous les murs d'Amiens ; 2° tous les apôtres et les principaux martyrs avec leurs palmes ; 3° les guerriers et guerrières, entre autres Jeanne d'Arc ; 4° le grand Palmier central. Ce tableau est magnifique : les détails en sont si considérables qu'il faudrait une publication spéciale pour les donner tous.

Le quatrième a pour devise : « *Pour nostre foy militante comtesse.* »

Il fut donné par Philippe de *Conti*, licencié-ès-lois, seigneur de Forestel, du Quesnoy-en-Santerre et Damery, capitaine des arbalétriers d'Amiens, mayeur en 1522, maître du Puy en 1525.

Vous avez ici la représentation d'un tournoi. La sainte Vierge et son divin Fils, au milieu du tableau, distribuent des prix aux vainqueurs.

Ici comme presque dans toutes ces compositions, il y a des jeux de mots ou *rébus* en action, sur le nom du donateur et sur sa devise. Le nom de *Conti* a fait mettre, par allitération, celui de *comtesse;* le mot *militante* a suggéré la peinture de *tournoi.* C'est à la fois un jeu d'esprit et une peinture gracieuse.

Les autres tableaux venus de l'évêché d'Amiens méritent tous d'être signalés à l'attention du visiteur sérieux. Dans l'impossibilité où nous sommes de tout décrire, donnons seulement la mention suivante sur celui qui a pour épigraphe : *Ego sum via, veritas et vita.*

Jésus est debout : il bénit de la main droite et tient le globe du monde de la main gauche. Derrière lui est une magnifique draperie d'or que des anges volant soutiennent dans le haut. Cette draperie forme un fond uni d'une admirable richesse. A droite et à gauche, en dehors de ce fond, on voit des hommes et des femmes agenouillés : chaque groupe est présenté au Sauveur par son patron et sa patronne.

Le cadre, du temps, est tout orné de peintures : en haut, des anges portant des inscriptions ; sur les côtés, les Prophètes. Ce cadre est d'un grand effet et nous donne l'idée d'un des moyens employés par les artistes du Moyen-Age pour la mise en place de leurs tableaux.

Le système de jeux de mots dont nous avons donné des exemples est employé dans les autres. C'est ainsi que le tableau donné par M. le cha-

noine Adrien de Lamorlière, en 1618, joue sur le nom du donateur : « *Vierge, qui vint la mort lier au monde.* »

La Vierge tenant son divin Fils pose le pied sur la mort prosternée devant elle. Au fond le peintre a représenté l'héroïne de Béthulie immolant Holopherne ; de l'autre le triomphe d'Esther et la punition d'Aman. Au premier plan, suivant l'usage, le donateur et sa famille, avec d'autres personnages.

Adrien de Lamorlière est le premier des historiens de la ville d'Amiens. On a de lui les *Antiquités de la ville d'Amiens* et le *Recueil des illustres maisons de Picardie.*

Enfin, pour ne pas être trop incomplet, citons encore les deux suivants :

1° *Tableau de la maîtrise de Jean Boullet, bourgeois et marchand, ancien échevin, offert en* 1603. — Dans ce tableau la sainte Vierge est représentée sous un arc de triomphe. On y remarque aussi Henri IV tenant par la main sa fille Elisabeth de France, née l'année précédente ; derrière le roi sont groupés divers personnages dont plusieurs figurent dans le tableau précédent. Le refrain palinodial de Jean Boullet est :

« Arc triomphal peint d'histoires nouvelles. »

2° *Rose du ciel, devant Dieu toute belle.* — Telle est la devise d'un autre tableau de la même suite et conçu dans le même esprit.

II.

Peut-être sera-t-il bon maintenant de quitter la salle principale où déjà nous avons admiré bien des choses, en attendant que nous venions plus tard y étudier d'autres objets non moins importants. Toute une magnifique collection de grandes pièces liturgiques sollicite notre attention et réclame notre examen sérieux : les antipendia ou parements d'autel, qui sont en nombre considérable à l'Exposition. Auparavant, et en passant dans une des salles où se trouvent ces devants d'autel, notons cette curieuse statue de Ste Anne, dont nous donnons le dessin : elle appartient à M. Wallaert, et l'exécution en est très-remarquable. Nous aurons occasion de revenir plus tard sur le sujet qu'elle représente.

Pour bien comprendre ce qui a rapport aux parements d'autel, il est nécessaire d'entrer dans quelques détails sur celles des règles de la liturgie qui les concerne.

S. Charles Borromée a résumé ces règles dans son livre *De fabricâ ecclesiæ et de supellectili ecclesiasticâ*, que nous avons réédité il y a vingt

ans. L'autel est l'endroit principal de l'église, ou, pour mieux dire, l'autel est le centre pour lequel l'église est faite. L'autel représente Jésus-Christ : de là il suit que tout honneur est dû à l'autel et qu'il doit être paré avec un soin extrême. Ces parures ou *paramenta* sont même en rapport avec les temps et les solennités de la liturgie, et les mêmes variations se remarquent dans l'habillement de l'autel et dans les vêtements sacrés des Ministres qui viennent y sacrifier.

Aujourd'hui on n'a plus guère conservé l'usage de parer l'autel qu'aux jours des funérailles : en d'autres temps, c'est-à-dire toujours, l'autel a le même aspect, et il faut convenir que ce mode de faire est singulièrement monotone.

Autrefois, au contraire, l'autel participait à toutes les joies comme à toutes les douleurs : il était tantôt simple, tantôt magnifique, et ce langage qui s'adressait aux yeux des fidèles était loin d'être sans influence sur leur cœur. Même aux jours plus ordinaires, S. Charles parle du galon ou de la frange de la couleur du jour, que l'on attachait à l'antipendium habituel, pour le mettre d'accord avec les ornements.

On a fait des parements d'autel en toute espèce de matière ou de travail, en tapisserie, en broderie, en soie, en laine, en lin, en argent, en or massif. La *Palla d'oro* de S. Marc, à Venise, l'autel d'or de la cathédrale de Bâle, conservé au musée de Cluny, sont des parements d'autel.

Ces parements d'autel abondent à l'Exposition. Nous en avons depuis le XVe siècle jusqu'au XVIIIe. Etudions-les par ordre chronologique.

1° Nous donnons la photogravure du parement d'autel le plus curieux de l'Exposition. Il est en broderie de soie et représente la sainte Vierge avec les douze apôtres. Il vient de la Bourgogne, et c'est une œuvre du XVe siècle, rare entre toutes, assez bien conservée sous verre pour qu'on puisse l'étudier utilement. Ce magnifique antipendium appartient à M. L. de Farcy, d'Angers. (V. planche III.)

M. de Farcy a enrichi l'Exposition de ses envois gracieux : souvent nous aurons à citer ce nom généreux, que la ville de Lille et la région du Nord n'oublieront pas. (N° 297 du catalogue.)

2° Du même siècle est l'antipendium, en tapisserie d'Arras, de M. le Président Quenson, de Saint-Omer. Il est d'une finesse et d'un éclat extraordinaire. Le sujet principal est une *Pietà* délicieusement traitée. A droite et à gauche sont deux saints debout : saint Hubert et saint Blaise. Cette pièce de tapisserie est une admirable œuvre d'art. (N° 249 du catalogue.)

3° L'antipendium-tapisserie de M. l'abbé Dehaisnes (N° 310 du catalogue), est aussi des plus remarquables, et du XVe siècle. Il porte l'ins-

cription : *Ex dono Magistri Nicolai Bourgois Tornacensis.* On y voit Jésus couché dans sa crèche, entourée d'une gloire, et adoré par la Ste Vierge, S. Joseph et les anges à genoux. Le donateur, vêtu de blanc, la crosse appuyée sur l'épaule, est aussi à genoux. C'est une scène pleine d'une ravissante piété.

4° et 5° M. Gauchez, de Paris, a exposé sous les n°s 1,483 et 1,485 du Catalogue, deux Antipendia, dont le premier est incomplet. L'un et l'autre sont de travail italien, et le velours en est la matière principale. Ils sont, comme les précédents, du XVe siècle.

6° à 10° Le XVIe siècle nous a fourni cinq parements d'autels, exposés sous les n°s 1,480, 1,482, 1,486 et 1,488. Le premier est brodé sur lamé d'or, travail vénitien ; le second est en broderie de soie de plusieurs couleurs, avec sujet central; le troisième, travail florentin, est en or et soie de diverses couleurs, avec sujet au milieu ; le quatrième est composé de velours, d'or et d'argent, travail vénitien; le cinquième, travail florentin, est en satin, brodé d'or, d'argent et de soie.

C'est le XVIIe siècle qui est le mieux représenté à l'Exposition sous le rapport des devants d'autel. Nous en avons de splendides, riches de matières, riches de travail, riches d'effet. Les Ursulines d'Amiens se distinguent ici sous plusieurs rapports.

11° Quoi de plus riche, par exemple, et d'un plus grand effet, que le parement d'autel exposé sous le n° 309 du Catalogue ?

Les fonds sont en or de Chypre, c'est-à-dire en lames d'or au naturel, tissées entre elles et avec la soie. Ces fonds sont d'un effet saisissant. Sur ces fonds riches se détachent tous les genres de broderies, en or filé, en argent, en soie, en relief, avec pierres précieuses. Il y a en outre des sujets en grisaille : en sorte que l'on rencontre dans une seule et même pièce tous les genres de travail. Les cinq compartiments sont habités par la sainte Vierge avec Jésus enfant et Jean-Baptiste, la Charité et la Foi, un évêque et une martyre, le tout rendu avec un luxe de couleurs et d'ornements, et avec une force d'expression des plus remarquables.

12° L'autre antipendium des Ursulines d'Amiens serait magnifique, s'il n'était pas en la compagnie de cet objet hors ligne. Les trois sujets en broderie d'or, d'argent et de soie sont des plus animés : la sainte Vierge avec l'Enfant Jésus; le sacrifice d'Abraham; Jésus Enfant avec les instruments de la Passion. C'est le n° 306 du catalogue.

13° à 19°. M. L. de Farcy a exposé 7 antipendia du XVIIe siècle.

Le premier, représentant le Sauveur du monde avec sa croix, a été réappliqué très-heureusement sur fond d'argent. Il vient de la Bretagne. (N° 298.)

Le second offre un aspect d'un brillant extraordinaire, dû au jais dont il est tout formé, blanc brillant sur rouge mat. (N° 299.)

Le troisième est brodé au passé, sur fond de laine blanche (N° 300) ; — le quatrième, brodé sur filet en soie et en laine, réappliqué sur fond bleu, a des dessins très-riches. Il vient de la Bourgogne. (N° 301.)

Le cinquième est un fragment, brodé au petit point de tapisserie. (N° 302); — le suivant est en guipure (N° 303) ; — enfin le septième, en filet, est divisé en six compartiments tous ornés de sujets. (N° 304.)

En somme, on le voit, M. de Farcy a fourni à l'Exposition huit de ces pièces importantes, et la première est d'un style et d'une époque absolument en dehors de toute comparaison.

20° à 22°. M. Favier, de Douai, nous a donné trois antipendia. Ce sont les N°s 307, 308 et 250 du catalogue.

Le premier nous offre un fond de jais, avec sujet central, bel ouvrage de broderie, et de grands bouquets, le tout encadré de fleurs, de grappes de raisin et de fruits.

Le second est tout en sujets brodés : la Nativité, l'Ascension, l'Assomption, et l'ensemble est d'un grand effet.

Le troisième est une tapisserie offrant un sujet délicieux : Jésus servi par les anges, au milieu d'une sorte de Paradis terrestre.

23° La même ville de Douai, paroisse Saint-Pierre, nous a encore envoyé un très-bel antipendium, tout en velours rouge couvert de broderies d'or. Dans une gloire aux nombreux et forts rayons droits ou flamboyants, la sainte Vierge tient l'Enfant-Jésus debout, à droite et à gauche on voit des anges vêtus et à genoux. L'ornementation est d'un goût parfait, et l'attitude de Jésus-Enfant a quelque chose de divin. Ce bel ouvrage, inscrit sous le N° 1489 du catalogue, est daté : 1622.

24° M. Clainpanain a exposé, sous le N° 305, un magnifique travail du temps de Louis XIV, riches rinceaux sur fond d'argent quadrillé. Un beau sujet, très-animé, orne le milieu de l'œuvre : cet antipendium est d'une conservation parfaite. M. Clainpanain vient d'en faire don à l'église Notre-Dame de la Treille.

25° et 26° M. Gauchez, de Paris, a encore exposé deux devants d'autel du XVIIe siècle. L'un, sous le n° 1481, est sur un taffetas blanc, avec médaillon peint, travail milanais ; l'autre, n° 1487, est aussi fond blanc, brodé d'or, d'argent et de soie, avec sujet, travail sicilien.

Le XVIIe siècle, on vient de le voir, est largement représenté sous le rapport des parements d'autel. Ce n'est pas étonnant ; la liturgie a été alors généralement fort en honneur, à la suite du Concile de Trente et des règles précises formulées par l'Église romaine. Les usages dans les églises

furent sévères, sérieux, d'un grand genre, sinon toujours d'un goût irréprochable, et les autels furent alors parés dignement.

Il n'en fut pas toujours de même au XVIIIe siècle. Mais ce n'est pas l'Exposition de Lille qui nous fournira la preuve de cette assertion, car elle n'a de ce siècle que deux devants d'autel, tous deux appartenant à l'église Saint-Vaast, de Bailleul, et tous deux fort pieux. Ils sont inscrits sous les n°s 311 et 312.

27° et 28° Le n° 311 est un grand parement d'autel tout en relief très-accusé.

Il a dû faire un très-grand effet sur l'imagination du peuple quand il était plus frais. Tout était représenté le plus possible au naturel, sur fond d'argent quadrillé, et la grande scène de l'adoration des mages et de celle des bergers, dans un cadre en broderie, devait apparaître comme un drame saisissant aux beaux jours de Noël et des Rois. — L'autre antipendium n'est qu'un fragment, mais avec beau médaillon de S. Joseph couronné par l'Enfant-Jésus et avec des rinceaux en broderie d'un grand effet.

29° Enfin le plus récent de nos devants d'autels est une tapisserie des gobelins, inscrite sous le N° 1467 du catalogue, et appartenant à la Métropole de Cambrai. Elle représente la sainte Vierge et l'Enfant Jésus recevant les hommages des anges.

C'est donc une véritable collection de devants d'autel que nous pouvons offrir aux visiteurs. Nous avons voulu les grouper et les disposer par siècles, afin de mieux faire voir l'importance et le caractère de ces œuvres d'art.

La piété et le symbolisme règnent en maîtres d'abord : plus tard l'ornementation gagne du terrain et envahit les sujets, et cette ornementation devient bientôt du pur naturalisme, qui trouverait sa place partout ailleurs, aussi bien, souvent mieux, que dans une église. Ce sont alors les éternelles guirlandes de fleurs et de fruits, les rinceaux, les ornements pour ornements, sans aucun symbolisme, sans rapport avec le sujet pieux. Évidemment il y a eu décadence, au point de vue de l'idée religieuse, essentielle, et invasion d'un ordre de choses qui, sans être mauvais en lui-même, n'a pas sa raison d'être : il faut donc réagir, et reprendre, avec intelligence et prudence, avec connaissance des symboles surtout, reprendre, dis-je, les errements des âges anciens.

Nous ferons encore plusieurs fois de ces comparaisons : reprenons d'abord notre promenade interrompue et allons contempler des merveilles d'un autre ordre dans ce jardin spirituel que nous offre l'Exposition.

L'abbé E. Van Drival.

VITRAIL DE M. CLAUDIUS LAVERGNE

DANS L'ABSIDE DE L'ÉGLISE DE CLASTRES

Il y a quelque quinze ans, nous comparions, dans un court opuscule, la décadence des beaux-arts en province à l'éclat dont ils ont brillé pendant cette période qui s'étend du XIIIe siècle au XVIe. Tandis qu'au Moyen-Age le grand art, l'art national et populaire, comme un arbre immense, avait étendu ses rameaux sur toute la France, et fait mûrir ses fruits savoureux jusque dans nos villages les plus reculés, l'art moderne confiné dans les grands centres, comme un végétal curieux et débile tenu en serre-chaude, pouvait bien intéresser encore quelques dilettanti, mais restait profondément ignoré des masses. C'est dans nos villages pourtant que vit, travaille et pense la plus grande partie de la nation. C'est là, non moins que dans les villes, qu'il faut raviver le goût et le besoin du beau. Qu'on parcoure nos campagnes, disions-nous, et l'on y constatera la disparition et l'oubli de toute œuvre d'art. Mais, en exprimant ce regret, nous ne perdions pas l'espoir de voir un jour les travaux artistiques vraiment dignes de ce titre, renaître non-seulement dans ces nombreuses villes de province dont le nom modeste n'a pas le retentissement des grandes cités, mais encore dans nos communes rurales.

En regardant autour de nous, apercevons-nous des signes précurseurs de cette renaissance? Son heure est-elle proche? ou plutôt, n'est-elle pas venue?

Voici un humble village de Vermandois, il se nomme Clastres. Consultez l'annuaire, vous y lirez : Clastres, commune de l'arrondissement de St-Quentin, canton de St-Simon; population 845 habitants. — Rien de plus. Mais cela n'empêche pas que ce village possède depuis peu dans son église un vitrail qui est une perle de l'art moderne. Le jour où l'on voudra signaler à l'attention publique les œuvres de grand style, sculptures et verrières, dont telle ou telle église de province se décore silencieusement, œuvres comparables à celles de l'art ancien, et auxquelles il ne manque

que cette mystérieuse auréole du passé, ce jour-là, disons-nous, s'achèvera la démonstration de la réalité de cette renaissance que nous essayons de faire ici.

Au fond de l'abside construite au commencement du XVIe siècle, s'ouvre à l'Orient une fenêtre divisée en trois baies égales par deux meneaux qui s'épanouissent dans l'ogive en entrelacs flamboyants. La fenêtre, dans son ensemble, mesure cinq mètres et demi de hauteur, sur deux mètres et un tiers de largeur. Son glacis d'appui est établi à quatre mètres au-dessus du dallage du sanctuaire.

Le Christ dans la lancette centrale, la Vierge à sa droite et saint Pierre à sa gauche ; tels étaient, et la fenêtre livrée à l'artiste, et le programme qu'il devait suivre.

Une composition quelconque n'est trouvée et ne produit l'effet cherché qu'autant qu'elle dérive d'un parti pris simple et franc. Le parti adopté par M. Lavergne a été celui-ci : sur un champ de grisaille émaillée de légers motifs nuancés de teintes douces, enlever les figures et leurs fonds en pleine et riche coloration.

L'ordonnance générale est large, ingénieuse et savante.

Au bas de la baie centrale, prend racine un arbre dont le tronc se divise bientôt en deux branches symétriques qui se projettent dans les baies latérales et s'y développent en rinceaux. La Vierge et saint Pierre, dans la gloire céleste qui rend leurs corps impondérables, reposent sur ces rinceaux sans les faire fléchir. Les rameaux qui s'en détachent courent plus haut, et s'enroulent en volutes ; c'est à ces volutes que se trouve limité le fond damassé de bleu sur lequel s'enlèvent les figures. Le Christ, sur fond rouge, est environné d'une arcade de fine architecture comme d'un arc-de-triomphe.

Si ces trois figures sont séparées, elles ne sont pas isolées. Que vous considériez la Vierge ou saint Pierre, leur attitude ramène votre regard et votre pensée vers le Sauveur.

Vêtue d'une robe lilas-rosé, d'un manteau d'azur et d'un voile blanc, les pieds sur le croissant qui sort d'un nuage diaphane, Marie s'incline doucement vers le Christ, comme pour s'agenouiller ; les mains jointes, les traits souriants sans fadeur, elle respire la grâce la plus aimable et la plus pure.

Le prince des apôtres est debout, de face, ferme sur les pieds ; de son bras droit il élève les clefs vers le ciel, il porte en avant la main gauche, comme pour proclamer la toute-puissance du divin Maître. Tout son geste est superbe d'énergie. Sa barbe blanche, sa robe bleue aux larges plis qui laisse voir ses robustes bras nus, son manteau d'un jaune splen-

dide magistralement drapé. achèvent de lui donner un caractère grandiose.

Le Seigneur lève la main droite pour bénir, et porte la main gauche à son cœur qui brille sur sa poitrine, entouré de rayons. Le rouge de sa robe et le bleu de son manteau s'harmonisent avec un rare bonheur. Les traits du visage sont vraiment augustes : ils expriment, non pas à proprement dire la tristesse ou la sévérité, mais plutôt la sollicitude, le souci de votre salut ; ils vous appellent ; la bouche est prête à s'ouvrir pour pardonner ; l'œil vous fixe, vous pénètre et vous attire.

On retrouve dans cette verrière les qualités familières au talent de M. Lavergne : la distinction et l'élévation du style, le sentiment chrétien, la parfaite intelligence des fonctions de la peinture sur verre, et l'emploi mesuré de toutes les ressources qu'elle peut donner sans violence. Le modelé, sans outrepasser ce que permettent les principes, va aussi loin que peut l'exiger raisonnablement le goût moderne. La richesse s'allie à la douceur des teintes. Les tons sur tons se soutiennent et se font valoir les uns les autres de la façon la plus heureuse. Certains effets sont même très-remarquables, et tout à fait personnels à M. Lavergne : tels sont les charmants rinceaux du bas, dont les frais enroulements sont enlevés avec une vigueur surprenante sur le fond bleu, lequel à son tour s'éclaircit graduellement à mesure qu'il monte vers le haut de la fenêtre, comme l'air va plus limpide de l'horizon au zénith. Il faut toute l'expérience et l'habileté de M. Lavergne pour savoir appliquer à point, et aux emplacements opportuns, ces ressources dont un artiste moins sûr de lui-même risquerait d'abuser.

Cette verrière sera amenée à son plein effet et rendra tout son éclat, lorsque l'encadrement en maçonnerie de la fenêtre aura été revêtu des peintures que réclame ce fond splendide ; jusque-là, le ton aigre de la pierre blanche blessera le regard et amoindrira l'ampleur de la composition.

Les proportions des figures sont bien assorties aux dimensions de la fenêtre, à son point de vue, à son ordonnance ; elles ont un mètre et demi de haut ; elles paraissent grandes, et, chose qui a toujours son prix, elles n'enlèvent pas à la baie son aspect de grandeur, elles y ajoutent.

Outre ce vitrail, M. Lavergne a décoré la rose du portail d'une gracieuse mosaïque sur laquelle est tracée, dans une croix glorieuse, l'empreinte de la face du Christ, telle qu'elle parut à sainte Véronique sur le chemin du Calvaire ; cette idée est rendue en traits saisissants et d'un style élevé.

Peut-être les peintures de M. Lavergne admettraient-elles sans inconvé-

nient, dans leur tonalité générale, surtout pour les églises gothiques, un peu plus d'exaltation dans le coloris : ce que je dis n'est qu'une nuance. Il possède à merveille les traditions des anciens maîtres; qu'il ne craigne pas de monter un peu plus haut la gamme de ses tons. L'art n'a plus de secrets pour lui : il peut donc, sans témérité, atteindre à tout l'éclat que comporte le vitrail.

Ces remarquables verrières ne sont pas les premières œuvres que M. Lavergne ait produites dans notre contrée; la collégiale de Saint-Quentin lui doit le vitrail monumental du Sacré-Cœur; il a de même orné de fort belles figures les fenêtres absidales de l'église du Chaudron. Qu'est-ce que le Chaudron, direz-vous? — C'est un hameau qui dépend de la commune d'Origny-en-Thiérache. Le Chaudron est une preuve nouvelle de ce que nous avancions au début de cet article, c'est-à-dire que le grand art renaît dans les plus obscures localités. Les verrières de Clastres et du Chaudron peuvent rivaliser sans crainte avec celles de certaines églises de Paris, et des plus riches; j'en sais même plus d'une qui aurait tout à gagner et rien à perdre au change.

Comment de pareils résultats peuvent-ils être obtenus? Quelles ressources ces humbles villages (et tant d'autres que nous pourrions nommer) trouvent-ils pour acquérir ces œuvres d'art, que d'aucuns considèreraient peut-être comme un luxe superflu, mais qui sont en réalité des véhicules de civilisation, puisqu'elles apportent au fond de nos provinces un enseignement supérieur, public et gratuit du goût et du beau; non pas que cet enseignement ne coûte rien à ceux qui le procurent; et c'est en cela que nous constatons avec bonheur le retour de cet esprit de patriotisme local qui s'affectionne aux trois organes de la vie communale, l'église, la mairie, l'école. Toutes les forces individuelles s'unissent sous l'impulsion d'un même sentiment puisé aux sources les plus pures de l'amour du bien; l'infatigable pasteur des âmes est là aussi, qui fortifie et encourage ces bonnes volontés.

Telle est l'histoire des vitraux dont nous parlons; et les habitants qui les doivent à leur propre générosité, ne séparent point leurs éloges pour l'artiste de leur reconnaissance pour les vénérables ministres de la religion qui leur ont inspiré la pensée de ces œuvres.

P. Benard.

TAPISSERIES DE LA CATHÉDRALE D'ANGERS

La fabrique de la cathédrale d'Angers vient de faire tendre, dans la nef et les transsepts, les magnifiques tapisseries qu'elle possède.

Voici en quelques lignes l'histoire de l'Apocalypse, la seule de toutes celles qui ornaient la cathédrale autrefois, qui ait traversé l'époque funeste de la Révolution.

Cette immense tapisserie, composée primitivement de six pièces ou séries de tableaux, ayant chacune vingt aunes de long sur cinq de hauteur, date en partie de la fin du XIVe siècle, et en partie de la première moitié du XVe. Tout porte à croire qu'elle fut fabriquée à Paris, plutôt qu'ailleurs. Louis Ier et Louis II, père de René, commandaient leurs tapisseries à Paris, et depuis nous voyons le chapitre de Saint-Maurice faire exécuter à Paris, en 1459 et 1461, par un ouvrier nommé *Brice d'Espaigne*, deux tapisseries importantes : l'une de la vie de saint Maurice, l'autre de la vie de saint Maurille.

Léguée au roi René par sa mère, en 1442, cette précieuse tapisserie orna le château d'Angers jusqu'en 1458. On faisait alors de grandes restaurations et des constructions aux bâtiments du château d'Angers. Nicolas, tapissier du roi de Sicile, lui choisit de grandes armoires pour *mectre l'Appocalia* en sûreté. En 1676, René d'Anjou, pour ne pas laisser la tapisserie de l'Apocalypse à la merci de Louis XI et de ses gens, qui occupaient le château d'Angers, la fit transporter dans celui de Baugé, où elle resta jusqu'après sa mort.

Le roi René ayant donné par testament cette tapisserie à l'église Saint-Maurice d'Angers, Louis XI écrivit à Jean la Balue, évêque d'Angers, le 17 juillet 1481 : « *Monsieur d'Angers, baillez la tapisserie de l'Apocalypse à l'église de Monsieur Saint-Maurice...* » C'est ainsi qu'elle devint la propriété de notre cathédrale. Elle fut complétée par la duchesse de Bourbon, qui y fit ajouter une septième pièce.

L'ensemble suffisait pour tendre toute la nef et les trois travées de chacun des transsepts. En 1533, cette tapisserie était estimée deux cent mille livres.

Elle fut maladroitement réparée à diverses époques. Le XVIIIe siècle, ennemi de toutes les inscriptions gothiques (parce que les savants n'étaient pas capables de les lire), la déshonora en lui enlevant tous les textes de l'Apocalypse qui étaient tissés en dessous de chaque tableau. Au moment de la Révolution et au commencement de ce siècle, elle servit aux usages les plus vulgaires, et, si après tant de vicissitudes et de dédain elle est enfin remise en honneur, on le doit aux soins éclairés de Mgr Angebault, de la fabrique et de M. l'abbé Joubert, qui a formé, à force de zèle et de patience, des ouvrières capables de la restaurer.

Les autres tapisseries qui ornent les transsepts proviennent de diverses églises, et n'appartiennent à la fabrique que depuis une trentaine d'années seulement. Les plus remarquables sont l'histoire de la Passion, les anges tenant les instruments de la Passion, l'histoire de saint Martin, de la sainte Vierge, et enfin l'Invention de la Vraie-Croix par sainte Hélène, restaurées cette année même par les soins de la fabrique. Elles datent de la fin du XVe siècle, à part cette dernière qui paraît appartenir aux premières années du XVIIe.

Une brochure très-détaillée sur les anciennes tentures de soie et les tapisseries qui décoraient la cathédrale d'Angers avant la Révolution, et sur les tapisseries qu'elle possède actuellement, sera mise en vente d'ici quelques semaines. Nous y renvoyons les amateurs, désireux de connaître plus à fond les trésors que possédait jadis, en ce genre, notre cathédrale, et ceux que tant d'églises lui envient aujourd'hui.

L. DE FARCY.

TRAVAUX DES SOCIÉTÉS SAVANTES

Congrès des architectes. — Le congrès des architectes français vient de tenir ses séances dans l'hémicycle de l'École des beaux-arts. Il traite toutes les questions qui se rapportent à l'industrie du bâtiment, fait des études comparées sur les constructions anciennes et modernes et s'occupe de la législation qui régit la construction.

M. Armand, architecte, a lu un travail fort intéressant sur la responsabilité des architectes.

Le bureau a été ainsi composé :

Président : M. H. Labrouste, membre de l'Institut.

Membres : MM. Albert Lenoir, de l'Institut; Vandenberg, président de la société du Nord ; Dormoy, de la société de l'Aube ; Ogée, de la société de Nantes; Baru, de la société de Rouen ; Delacroix, de la société de Besançon ; Petit, président du conseil des architectes de Versailles ; Mallay, président de la société de l'Auvergne.

Les secrétaires sont MM. Paul Hermant, Charles Lucas et Sédille.

Société historique de Compiègne. — M. A. de Marsy, dans son dernier rapport, analyse ainsi les travaux archéologiques de l'année 1873.

« L'archéologie a conservé dans vos études le rang qu'elle occupait les années précédentes; M. le général Morin, l'un de vos membres honoraires, a bien voulu vous exposer les résultats pratiques auxquels l'avaient amené ses études sur le chauffage des thermes romains de la forêt de Compiègne. M. Laffolye, pour vous payer sa dette de bienvenue, vous a montré les dessins qu'il a relevés des mosaïques romaines et du Moyen-Age qui subsistent encore en Béarn, et il a su tracer en même temps un tableau de l'art des mosaïstes jusqu'au XIIIe siècle ; M. le docteur Colson, que nous avons souvent le plaisir de voir à nos séances, vous a soumis ses observations sur une statuette de bronze de la collection de M. de Beaussier qui lui paraît offrir un exemple du culte rendu à l'Oie par les romains. M. l'abbé Gordière a continué à vous communiquer ses études

sur le prieuré de Saint-Amand, et M. le général Morin vous a engagés à rechercher les points des environs de Jonquières qui ont servi à Lacaille, Delambre et Méchin pour la triangulation de la France.

« Nos excursions ont continué comme les années précédentes et d'abord, guidant à votre tour vos collègues du Comité archéologique de Senlis, vous les conduisiez à travers notre ancien Compiègne dont MM. de Ricquilley et Méresse leur racontaient l'histoire en même temps qu'ils leur faisaient examiner son importance au point de vue archéologique : Je disais ancien Compiègne, et chaque jour en effet notre ville change d'aspect ainsi que vous le faisait remarquer M. Leveaux dans les pages où il comparait seulement notre ville actuelle, à ce qu'elle était il y a vingt ans. »

Comité des travaux historiques. — M. J. Quicherat a lu au Comité des travaux historiques un savant mémoire sur les fers de chevaux. En voici la conclusion :

« Nous avons la preuve indirecte que les chevaux auxquels on mit des fers à l'époque carolingienne, n'en eurent qu'aux pieds de devant.

« L'article 12, livre II, du *Miroir saxon* obligeait le juge, en cas d'appel, de déléguer des commissaires à l'effet de conduire les parties devant la justice supérieure. Des fournitures étaient dues à ces commissaires, entre autres des fers pour « les pieds de devant de leurs chevaux. »

« Cette loi fut écrite en un temps où l'on ferrait les chevaux des quatre pieds. Pourquoi le fisc ne faisait-il les frais que de deux fers sur quatre? Evidemment parce qu'on n'avait ferré que les pieds de devant à l'époque où s'était établie la coutume, et, comme il s'agit des Saxons; la coutume ne peut pas être reculée plus loin que le IXe siècle.

« Il faut donc en venir à cette conclusion dernière, que, malgré l'antiquité de son origine, la maréchalerie ne prit d'extension, même dans les pays qui l'avaient vue naître, qu'à l'époque où son introduction dans les armées de l'empire grec est constatée par des textes, c'est-à-dire au Xe siècle. »

Société des antiquaires de l'Ouest. — M. de Longuemar a rendu compte d'un ouvrage que vient de publier M. Dosveld sur les fresques récemment découvertes dans le château de Mons (Hainaut).

« Trois personnages seulement et de riches bordures sont assez intacts sur les fresques de Mons pour qu'on puisse bien les apprécier ; le surplus ne consiste qu'en fragments de figures qui semblent avoir appartenu à des scènes apocalyptiques analogues à celle séparées sur les murs d'église

de l'Ouest. Parmi les trois personnages bien conservés, il en est deux qui semblent se référer à une opération dite de Saint-Hubert, pratiquée sur un homme qui aurait été mordu par un chien enragé.

« Dans la description succincte qu'il donne de ces fresques, M. Dosveld fait remarquer avec sagacité que les personnages représentés, tout en conservant encore la gravité des figures de l'école byzantine, semblent néanmoins, par leurs gestes et leur attitude, se rattacher déjà à l'école qui commençait à s'exercer à l'imitation de la nature, en s'affranchissant peu à peu de la tradition grecque. Aussi pense-t-il que ces fresques pourraient bien appartenir soit à la fin du XIIe siècle, soit même aux premières années du XIIIe. C'est exactement aux mêmes conclusions que nous avons été amené pour un grand nombre de fresques de l'Ouest dans les mêmes conditions. Nous nous trouvons également d'accord avec l'auteur de la notice, quand il exprime la pensée que ces fresques portent aussi le cachet de l'imitation des vignettes des manuscrits, alors si nombreux ; et, s'il vous en souvient, nous avons cité également, en décrivant les fresques récemment découvertes à Saint-Hilaire, les curieuses vignettes du manuscrit de la vie de sainte Radegonde et d'un autre manuscrit d'Auxerre, sur lesquelles notamment la chevelure et la barbe des personnages étaient modelées en bleu clair, comme cela existe sur nos fresques poitevines et sur celles de Mons. Le même rapprochement existe en outre dans la disposition symétrique et concentrique des plis des vêtements des personnages et des grandes bordures ployées en zigzag, les uns et les autres communs aux fresques de Mons et à nos peintures murales de Saint-Jean, de Saint-Hilaire, de Saint-Savin et de Charroux. »

Congrès archéologique de Toulouse. Voici le discours que Sa Grandeur Mgr l'Archevêque de Toulouse a prononcé à l'ouverture du congrès :

« Messieurs,

« Mon premier sentiment, en recevant l'honorable invitation de présider à l'ouverture de votre Congrès, a été la surprise. J'étais occupé lorsque je la reçus, à catéchiser les enfants de la campagne, et vous me proposiez de m'asseoir parmi les illustrations scientifiques de ce siècle. Mon devoir et mes goûts sont l'enseignement des petits, et vous veniez me convier à partager les travaux des esprits les plus cultivés. Enfin j'étais pasteur et docteur de village, et vous m'appeliez à parler sur un théâtre solennel. Aussi, tout me conseillait de décliner vos offres pour cause d'incompétence. Mais tandis qu'un juste sentiment de ma faiblesse me faisait

craindre d'être déplacé au milieu de vous, ma conscience d'évêque m'a donné l'assurance que si je ne suis pas ici à ma place, je suis du moins à mon poste.

« La religion, en effet, ne doit pas s'exclure des congrès de la science: car elle tient non-seulement de son droit divin, mais encore de son droit de mère l'autorité de conseiller la science sans entraver sa liberté. Il y a déjà longtemps qu'une fresque immortelle a représenté la Théologie présidant une sorte de congrès idéal, où toutes les sciences apparaissent devant elle dans l'attitude du respect. Cette scène exprime les conditions nécessaires de l'ordre dans le monde intellectuel. En dehors de cette subordination à la vraie science surnaturelle, les sciences naturelles produisent le chaos plutôt que la lumière. C'est pourquoi, Messieurs, j'éprouve à la place d'honneur que votre bienveillance m'a décernée deux sentiments contraires : comme archéologue, je sais que je ne suis point votre égal : comme évêque je sens que je suis votre président.

« Parmi les sciences, il en est peu qui aient plus de rapports de voisinage et de solidarité que l'archéologie. Étudiée dans les monuments de l'antiquité chrétienne, elle constitue un des témoignages des plus irrécusables de notre tradition et elle devient une branche de l'apologétique. C'est en vain qu'un scepticisme aventureux voudra nier l'origine apostolique de nos dogmes, l'archéologie confondra cette falsification de l'histoire en montrant nos dogmes tracés tantôt en inscriptions lapidaires, tantôt en peintures murales, sous les voûtes augustes des catacombes. Depuis la publication de l'immortel volume intitulé : *Roma soterranea*, par Antonio Brosio, jusqu'à l'ouvrage du même titre, mais de plus grande autorité, composé par le commandeur Rossi, les preuves à l'appui de nos origines chrétiennes sont sorties, en nombre incalculable, des entrailles du sol romain.

« Ainsi, tandis qu'une critique dissolvante répudiait toutes nos traditions au nom de l'histoire sincère, et défigurait la jeunesse de l'Eglise par un système d'hypothèses *à priori*, grâce à vos efforts, grâce à vos fouilles intelligentes, Messieurs, l'histoire sincère a été exhumée, et la jeunesse de l'Église a secoué la poussière des premiers siècles qui la couvrait, pour venir déposer à la face du monde savant que les prétendus explorateurs de nos sources historiques n'en étaient que les empoisonneurs.

« Oui, Messieurs, par vous certaines de nos légendes ont reconquis la dignité et l'autorité des faits incontestables. Par vous, les annales ecclésiastiques ont subi le contrôle de la méthode la plus positive, la moins conjecturale qui puisse être appliquée à vérifier les certitudes du passé, la confrontation des faits avec leurs monuments commémoratifs. Par vous

enfin, la base historique du christianisme n'est plus un mystère, mais une assise visible et déchaussée jusqu'au fond ; aussi, en pensant à ces pontifes primitifs qui gisaient ignorés dans les souterrains de Rome, et que vous avez replacés, dans le temple de la tradition, sur leur pavois épiscopal, je suis pénétré de reconnaissance à votre égard ; et quelle que soit mon infériorité personnelle, je sens renaître en moi quelque chose de la majesté de mes aïeux, pour vous dire au nom de ces glorieux ressuscités : Merci.

« A l'œuvre donc, Messieurs, et pourvu que cette œuvre ne dévie jamais de la libre investigation vers la libre-pensée, la religion la bénit. D'ailleurs, notre présent est si triste, notre avenir si incertain ; remercions l'archéologie de nous offrir un noble refuge dans le passé. Le culte des ruines et le repos des âmes méditatives est des chercheurs fatigués. La fréquentation des anciens souvenirs est comme la société des vieillards, elle apaise et rend meilleur. Heureux si nous pouvions, sur ce terrain pacificateur, réconcilier beaucoup d'esprits les uns avec les autres ! Plus heureux encore, s'il nous était donné de réconcilier l'étude de la nature avec celle de son Auteur. La nature et la religion, en effet, sont deux mondes qui s'envoient de mutuelles lumières ; mais la nature séparée de la religion m'apparaît comme un vaste temple sans Dieu, c'est-à-dire quelque chose d'absurde comme un effet sans cause, comme une maison sans hôte, et d'effrayant comme une énigme sans solution.

« Il n'est pas opportun, Messieurs, de vous demander grâce pour mon Christ dans vos savantes conclusions : d'abord parce qu'il n'en a pas besoin, ensuite parce qu'en le suivant depuis les catacombes où il laissa les traces de son sang, jusqu'à ces conventicules de la diplomatie et de la science négative changée pour lui en Calvaire, vous avez senti qu'il convient à la vraie science de pratiquer envers ce grand crucifié l'office de cette sainte femme lui essuyant, sur son chemin douloureux, son visage défiguré.

« Et puis, pourquoi tromperiez-vous les espérances qu'autorise la nature de votre mission ? Il y a dans vos attributions le correctif de certaines tendances dangereuses de notre temps. Aujourd'hui, la curiosité des esprits dévore l'avenir dont l'étude est semée d'illusions et de périls. Votre curiosité se porte vers le passé qui est plein de solides enseignements. Pour d'autres sciences, le progrès c'est la marche accélérée vers l'inconnu ; la moralité qui se dégage de la vôtre, c'est que le progrès est l'art d'utiliser nos ruines et de bien user de l'expérience. Une telle moralité est toute au profit de la religion, qui est la première et la plus immortelle des antiquités.

« Oui, la plus immortelle. Et savez-vous pourquoi, Messieurs, la vérité morale a été plus tôt connue sur la terre que les lois de l'ordre physique? Savez-vous pourquoi Dieu, l'âme et le devoir qui ne tombent pas sous les sens, sont mille fois plus populaires que tous les phénomènes visibles au microscope ou au télescope? Enfin, savez-vous pourquoi, à dater de l'Evangile toutes les sciences ont tant progressé et la perfection de la religion a touché sa dernière borne? C'est que les autres sciences sont la révélation de l'homme, perfectible comme lui, tandis que le christianisme est la révélation de Dieu, parfaite comme Dieu lui-même. Aussi, tandis que la raison scientifique vous dit avec justice : Déblayez et bâtissez, vous pouvez égaler les magnificences de Karnac, d'Héliopolis et de Pasteim, la raison chrétienne nous dit : Après le Sinaï et la montagne des Béatitudes, ne cherchez pas le progrès, car là se trouve la limite du monde, et aux pieds de Moïse et de Jésus-Christ, les voix et les pierres du passé vous répètent cette sagesse d'une inscription célèbre : Voilà les dernières frontières de la vérité : *Voyageur arrête-toi ici : Hic siste, viator.* »

Société académique de Laon. — Une monographie de M. l'abbé Poquet est consacrée à l'abbaye de Longpont, une des plus célèbres de la province. Après avoir tracé l'histoire du monastère, sa fondation, ses vicissitudes, jusqu'à sa vente comme propriété nationale et sa destruction; après nous avoir décrit les cloîtres, les tombeaux et les diverses parties de ce magnifique édifice et ses ruines, M. Poquet a voulu nous faire connaître le château actuel, transformation de l'antique abbaye, les collections d'art qu'y a rassemblées le propriétaire, le comte Henri de Montesquiou, et le soin religieux avec lequel celui-ci conserve ces vénérables débris.

Cette étude se complète par la série des épitaphes des personnages illustres inhumés à Longpont, recueilllies dans la collection Gaignières à Oxford, par la description détaillée des propriétés de l'abbaye et par une suite de pièces justificatives tirées de diverses archives et de la Bibliothèque nationale. Ce travail, qui occupe un peu plus de 200 pages, fait honneur à l'abbé Poquet par l'étendue et la profondeur des recherches, ainsi qu'à la Société qui l'a publié. Provoquer de semblables travaux et faire connaître en détail les monuments les plus curieux et les plus intéressants du pays, c'est là le rôle spécial réservé aux sociétés de province, et il faut louer celles qui s'acquittent de ce devoir avec le même zèle que la Société académique de Laon. (*Revue des Sociétés savantes.*)

Commission des Antiquités de la Seine-Inférieure. — M. l'abbé Cochet a découvert à Houdetot un baptistère octogone en plomb présen-

tant à chaque angle une curieuse gargouille, et qu'il croit du XVIe siècle. Ceux du XIIIe sont carrés comme à Belbeuf et à Valmont; il aurait désiré le conserver au Musée des Antiquités; seulement, depuis que ce baptistère a été retrouvé sous les planches qui le cachaient, la paroisse paraît y tenir. Il pèse 65 kil. et un plombier, pour en faire un semblable, demanderait 100 fr. Notre collègue ne sait encore le parti auquel il se résoudra.

M. de Clanville croit avoir vu un baptistère analogue dans l'église de Bourg-Achard; seulement il était décoré de douze personnages qui se sont trouvés successivement enlevés par les curieux qui venaient l'admirer.

M. l'abbé Cochet a aussi rapporté d'Houdetot un fragment de statue de S. Pierre, ornée d'une agrafe de chape à quatre feuilles et la tête coiffée de la tiare. Il croit que cette statue est du XIVe siècle, mais que la tiare a été ajoutée au XVIe et a dû remplacer une mitre primitive.

Un membre cite une ancienne statue de S. Pierre, du XIVe siècle, provenant du portail de la Calende. Au lieu de tiare, l'apôtre est coiffé d'une mitre de la forme la plus simple, rappelant assez celle du bonnet de coton.

M. de Glanville signale dans le cimetière de Saint-Pierre-aux-Ifs une statue de S. Pierre assis, bénissant, ayant un anneau à la deuxième phalange. Cette statue est informe. Il la croit du XIVe siècle et elle a la tiare.

M. Gueroult communique la photographie d'une croix reliquaire qu'il attribue au XIIe siècle, croix ramenée dans les filets d'un pêcheur de Caudebec.

Cette croix, aux bras égaux est émaillée d'azur; deux coqs d'or sont gravés sur la branche transversale et affrontés, deux poules également d'or sur la branche perpendiculaire et tournées à senestre.

Sur une petite plaque carrée, occupant l'intersection des branches, se trouve saillir une partie bombée en cuivre rouge, placée diagonalement (en barre) et qui servait de réceptacle à la relique.

La partie postérieure est munie d'un diaphragme mobile; la branche transversale est surmontée par un anneau destiné à la suspendre, et les branches sont entourées d'un grenetis d'or.

M. l'abbé Cochet communique à la Commission l'empreinte du sceau du collége des Espagnols, à Bologne.

On lit autour du sceau la légende suivante :

SIGILLUM COLLEGII DOMUS ISPANODRUM QUAM DOMINUS EGIDIUS DE ALBANOCO EPISCOPUS SALINENSIS ET SANCTÆ ROMANÆ ECCLESIÆ CARDINALIS BONONIE FUNDAVIT ET DOTAVIT.

(Sceau du collége des Espagnols, fondé à Bologne par Gilles de Albarnos, évêque de Sabine, qui mourut en 1367.)

Musée archéologique de Niort. — Le Musée archéologique de Niort, qui prend chaque jour une extension plus grande, vient de s'enrichir encore, grâce aux soins de M. Abel Bardonnet, son conservateur, d'un spécimen fort précieux de l'industrie carlovingienne. C'est une fibule de bronze, trouvée à Aunay (Charente-Inférieure), dans un sarcophage de pierre, en explorant certaines parties du vieux cimetière. Ce sarcophage, arrondi à sa partie supérieure, sans inscription ni sculptures, était brisé, comme la plupart de ceux qu'on extrait du même lieu ; ce qui implique une violation, pratiquée au grand jour il y a des siècles.

Quant à la fibule, elle offre cela de caractéristique qu'elle est ornée d'une pâte de verre, de forme ovale et de couleur noire, revêtue d'une couche blanc cendré, imitant une intaille sur cornaline, où se voit un buste d'homme imberbe, casque en tête et vu de profil, avec bouclier protégeant la poitrine et haste en avant. Une monnaie de l'un des successeurs immédiats de Constantin a servi de modèle à l'ouvrier qui a exécuté cette pâte de verre, encastrée dans un ovale de bronze, décoré tout autour d'une rangée de grenats arrondis, sertis chacun dans une alvéole de même métal. Le tout a ensuite été fortement soudé ensemble, puis doublé d'une plaque, au dos de laquelle se voient les restes de l'ardillon et de ses appendices. Longueur totale : $0^{m}040$; largeur : $0^{m}040$; épaisseur : $0^{m}008$.

Rapprochée des empreintes de sceaux carlovingiens, la fibule d'Aunay présente le même aspect général, la même forme. Il n'y aurait donc rien d'impossible à ce que sa pâte de verre, gravée en creux, ait également servi de signet à l'occasion. On sait du reste que les intailles grecques, romaines, ou celle d'un travail moins ancien, étaient alors fréquemment utilisées pour cet usage, et que le cercle des sceaux s'était allongé en ovale au XIIIe siècle, par suite de l'emploi de ces pierres, représentant presque toujours des bustes de divinité ou de personnages quelconques, forme qui persista durant plus de deux cents années.

Mais cet objet est surtout intéressant au point de vue de l'histoire de l'art industriel, en ce qu'il administre la preuve irrécusable que les procédés de l'une des branches les plus délicates de la fabrication du verre n'ont pas cessé d'être pratiqués chez nous jusqu'au IXe siècle ; d'où l'on peut conclure, contrairement à l'opinion de certains archéologues, qu'ils ont été connus durant le Moyen-Age tout entier. Au premier abord, la pseudo-intaille en question semble antique ; un examen plus attentif démontre bientôt que c'est, au contraire, l'œuvre d'un contemporain des graveurs auxquels on doit les coins de monnaies à la tête de Louis-le-Débonnaire ou de Charles-le-Chauve, qui, à l'instar de ses confrères, aura pris pour modèle une pièce romaine.

Une défectuosité de fabrication indique, par exemple, que l'ouvrier qui l'a faite ne possédait pas à fond son métier. La couche blanc cendré, qui recouvre le fond noir de la pâte, ne s'étant pas trouvée rétractile et dilatable au même degré que celui-ci, s'est fendillée comme un craquelé chinois, défaut qu'on ne rencontre point dans les produits des âges antérieurs.

Constatons de plus, à propos du bijou qui nous occupe, que les fibules carlovingiennes, indépendamment de leur forme et de leur ornementation spéciales, diffèrent surtout de celles des temps mérovingiens par l'emploi plus fréquent de la figure humaine. Beaucoup d'entre elles sont ornées de monnaies ou d'imitation de monnaies de différents métaux. Ce fut la conséquence de l'éphémère regain de traditions latines qui surgit sous Charlemagne, eut un semblant de floraison sous Louis le Débonnaire, et ne tarda pas à s'étioler sous les successeurs de ce dernier prince. Pour ne parler que de la glyptique et de la numismatique, les sceaux et les monnaies donnent une idée très-exacte du sentiment artistique de cette période transitoire. Les graveurs qui ont fabriqué les premiers ont enchâssé des pierres antiques dans le cercle d'or, d'argent ou de bronze destiné à recevoir l'inscription sacramentelle, comme les architectes ont encastré dans les façades de leurs édifices des fragments de sculptures romaines. S'est-il agi, au contraire, des coins des monnaies, il n'a plus été possible d'éluder la difficulté; aussi, le graveur, forcé de modeler ou de buriner les têtes, a-t-il copié trait pour trait celles qui lui sont tombées sous la main, n'osant se risquer à créer une nouvelle figure; tout au plus y a-t-il apporté quelques modifications secondaires. Procéder autrement eût exigé des notions hors de sa portée et une science pratique inconnue des hommes des VIIIe et IXe siècles, impuissants à produire le beau, mais assez heureusement doués pour l'entrevoir. L'imagination n'est revenue à l'artiste qu'au IXe siècle.

Celui qui a fabriqué la pâte de verre trouvée à Aunay s'est conformé à ce mode d'exécution : il s'est contenté d'ajouter une aigrette au casque, d'allonger quelque peu les cheveux de son personnage, et de donner au fer de la haste qu'il porte les ailerons de la framée.

BENJAMIN FILLON. *(L'Amateur d'Autographes.)*

BIBLIOGRAPHIE

LES FIEFS ET LES SEIGNEURIES DU PONTHIEU ET DU VIMEU, par René de Belleval. — In-4° de 352 pp. — Chez Prévost-Allo. — Prix : 10 fr.

Chacun sait que la féodalité se constitua au neuvième siècle, régna du dixième au treizième, qu'elle perdit alors sa souveraineté, mais n'en conserva pas moins jusqu'à la Révolution une partie de ses priviléges ; que, parmi les terres concédées par un seigneur dominant, il y avait des *fiefs nobles* exerçant droit de justice, des *fiefs roturiers* qui en étaient privés, des *fiefs boursiers* qui ne jouissaient que de redevances plus ou moins importantes, des *fiefs servants* qui relevaient d'un autre fief, des *fiefs de dignité* auxquels étaient attachés un titre, etc. Il n'est pas sans intérêt de connaître à quel genre de fiefs appartenait chacun de nos villages actuels et de savoir quelle fut leur transmission depuis l'an mil jusqu'en 1789.

C'est là ce que nous apprend M. Réné de Belleval, pour une importante partie de la Picardie, dans son Dictionnaire alphabétique très-complet des fiefs et des seigneuries qui se trouvaient jadis dans les bailliages d'Abbeville, d'Airaines et Arguel, de Crécy, de Rue et de Waben.

L'auteur procède toujours d'une manière uniforme. Après avoir indiqué si le fief était situé dans le Ponthieu ou dans le Vimeu, il donne son ancien nom latin ou français, et précise l'élection, le doyenné et la seigneurie dont il dépendait. On apprend combien il comprenait de maisons, de journaux de terres, de bois, de prés, de moulins, de pâtures et combien il rapportait de revenus. Vient ensuite la listes des seigneurs, avec des renseignements sommaires sur leurs alliances et sur les fonctions qu'ils ont remplies.

M. de Belleval nous fournit de précieuses indications, non-seulement sur les rares châteaux du Moyen-Age qui ont bravé les injures des ans, le nivellement de Richelieu et le vandalisme de 93, mais aussi sur les châteaux forts, bien plus nombreux, dont il ne reste plus aujourd'hui que des ruines ou qui même ont complétement disparu. Il nous suffira d'en signaler quelques-uns, pour montrer combien les recherches de M. de Belleval sont utiles pour notre histoire locale.

Le château de Boubers était déjà en ruines au siècle dernier. On connaît encore l'emplacement qu'il occupait, au-dessous du bois et dominant le village. En démolissant les fondations de deux tours, il y a moins de cinquante ans, on retrouva l'entrée d'un escalier qui devait aboutir aux souterrains.

Le château moderne de Bouillancourt-en-Sery est bâti sur les ruines d'une forteresse importante. L'enceinte intérieure était flanquée de huit tours, et l'enceinte extérieure défendue par un fossé sec, assez profond, garni d'un revêtement maçonné.

A Caux, on voit encore quelques traces du château démoli vers le milieu du dix-huitième siècle ; c'est une demi-renclôture de parc en moëllons et une vieille porte, flanquée de deux piliers, percés chacun de deux ouvertures cintrées.

Du château du Crotoy, démoli par ordre du roi, en 1674, il ne reste que quelques débris de murailles, faites de gros galets, maçonnés avec un mortier aussi dur qu'eux. Bâtie en 1300, par Édouard III, cette forteresse avait quelque analogie avec la Bastille : c'était un énorme carré flanqué de quatre grosses tours en grès. On n'y accédait que par un pont-levis, passant sur un fossé rempli par l'eau de la mer.

L'emplacement du château de Dargnies ne présente plus aujourd'hui que quelques tertres et monticules au milieu d'un herbage.

Il y avait à Drugy un château très-important, qui fut édifié par Gilles de Machemont, abbé de Saint-Riquier, en 1272. Jeanne d'Arc y coucha une nuit, après avoir été faite prisonnière à Compiègne. Une ferme s'élève aujourd'hui sur l'emplacement de ce château. On m'y a montré la propre chambre où reposa l'héroïne ; mais le caractère évidemment moderne des murailles donne un facile démenti à cette tradition locale.

Le château d'Eaucourt-sur-Somme était un des plus forts, non-seulement de la vallée de Somme, mais du Ponthieu tout entier : aussi sa possession fut-elle disputée avec acharnement pendant les guerres du Moyen-Age. On ignore à quel événement on doit rapporter la destruction définitive de cette forteresse. Peut-être que le cardinal de Richelieu fit commencer ce que les habitants d'Eaucourt et d'Épagne ont si bien continué, heureux de trouver une mine de matériaux pour se bâtir des maisons. Grâce à l'intelligente sollicitude du propriétaire actuel, la conservation de ces ruines est désormais assurée.

Si les renseignements fournis par M. de Belleval sur nos vieux châteaux détruits sont précieux pour la science archéologique, l'histoire locale ne lui doit pas moins de reconnaissance pour l'indication des anciens droits féodaux. Nous allons en signaler quelques-uns des plus curieux.

Le seigneur de Cayeux-sur-Mer, percevait sur chaque bateau pêcheur qui abordait à ce petit port, deux poissons à son choix, après toutefois que le maître du bateau avait choisi le meilleur.

Les coutumes locales de Drucat, rédigées le 28 septembre 1507, contiennent cette singulière clause : « Que le seigneur couche en pernote en son château dudit lieu, tous les subjets dudit lieu de Drucat sont tenus battre l'iaue pour empescher que les raines ne lui faicent noise, sur paine et amende à chascun subjet de 60 sols parisis. » Ajoutons que, le jour de la Pentecôte, les vassaux devaient présenter au seigneur de Drucat un chapeau de roses.

Le seigneur de Huppy était soumis envers celui de Mareuil à une singulière redevance. Une fois l'année, il devait baisser le pont-levis de son château afin que le seigneur de Mareuil pût, avec ses valets et sa meute, traverser la grande salle des gardes du château de Huppy.

Ce même seigneur de Mareuil jouissait de beaucoup d'autres droits honorifiques ou pécuniaires. Notons surtout le privilége de faire ouvrir la portelette d'Abbeville quand bon lui semblait ; de choisir, sur le marché aux poissons d'Abbeville, un lot de poisson avant tout le monde. Chaque année, le jour de la Saint-Christophe, un tenancier lui apportait une douzaine « d'esteufs blancs. » D'autres lui devaient, à différentes époques, du poivre, du cresson, des oies, des couronnes de plantes odoriférantes et de fleurs variées.

L'abbaye de Saint-Riquier, qui possédait la seigneurie principale de Noyelles-en-Chaussée, jouissait du droit, pendant le jour et la nuit de la fête patronale, de faire « *corner et piper* » les menestriels, d'interdire le port des bâtons et des épées, et de faire prisonniers ceux qui auraient enfreint cette prescription.

Les coutumes de Tours-en-Vimeu nous apprennent que quiconque tuait un pourceau ne pouvait le saler avant d'avoir prélevé « l'ots de la cuisse et un lez de côtelettes d'icelluy pourchel », qu'il devait porter au seigneur.

Les lieux saints eux-mêmes étaient parfois témoins de la revendication brutale de certains priviléges. Le capitaine La Sablonière, un des compagnons de Henri IV, qui habitait un petit fief qu'il possédait à Lanchères, y étant mort en 1595, sa veuve, avait fait attacher dans l'église au-dessus de son banc et à côté de la tombe de son mari, ses armes de guerre, c'est-à-dire un casque, deux brassarts, une épée et un guidon. En 1660, le seigneur de Lanchères, sans rencontrer d'opposition et se fondant sur ses droits de patronage, fit arracher ce trophée qui, dit-on, demeura longtemps par terre dans l'église.

Les vassaux du seigneur de Long devaient donner à la Saint-Remi une paire d'éperons et 60 livres ; à Noël, 38 sous, 446 chapons, 139 poules et deux paires d'éperons de fer. Le seigneur percevait, au pont de Long, un droit de travers sur les marchandises qui traversaient la Somme. En certaines circonstances, ce droit pouvait être racheté par une « patenôtre » récitée devant la croix du pont de Long.

Il n'entre point dans nos vues, à propos de ces anciens usages, à jamais abolis, d'apprécier le rôle de la féodalité, de dire les services réels qu'elle rendit au pays et d'apprécier les droits souvent vexatoires qu'elle s'arrogeait. Notre tâche est bien plus modeste ; elle se borne à signaler, au point de vue purement historique, un excellent ouvrage, où nous regrettons l'absence d'une introduction et d'une table analytique des matières, mais dont nous ne saurions trop louer l'impartiale exactitude et les recherches consciencieuses.

L'abbé J. Corblet.

INDEX BIBLIOGRAPHIQUE

ARCHÉOLOGIE ET BEAUX-ARTS

ACADÉMIE DES SCIENCES, LETTRES ET ARTS D'ARRAS (*Mémoires*, 2e série, tome V. Arras, 1873, in-8°.) — La Sainte-Manne, par M l'abbé Proyart. — Le lieu de naissance de saint Vaast, dissertation historique par M. l'abbé Van Drival. — Encore une énigme historique, par M. l'abbé Van Drival. — Le tombeau de Josué et les couteaux de pierre, par M. l'abbé Van Drival.— Les armoiries dans les troupes romaines, par M. P. Lecesne; etc.

BULLETIN DE LA COMMISSION DES ANTIQUITÉS DE LA SEINE-INFÉRIEURE. *Tome III, 1re livraison.* — Hardy : Silex trouvés dans le diluvium au Val-de-Gland. — Brianchon : Cadrans solaires de la rue Vieille-du-Temple. — De Linas : Étoffe arabo-persanne conservée à Rouen. — De Morgan : Cimetière franc de Blangy. — Hardy : Briques émaillées du XIVe siècle. — Ch. de Beaurepaire : L'imagier Etienne Desplanches. — De Merval : Le manoir de Bevilliers. — L'abbé Cochet : Cimetière gaulois à Bellozane; Rapport sur les opérations archéologiques de la Seine-Inf. en 1872-73; Fouilles d'une villa romaine; et de nombreuses communications.

CATALOGUE de la collection de médailles grecques, romaines et byzantines de Philippe Margaritis, d'Athènes. In-8, 51 p. et 3 pl. Paris, imp. Arnous de Rivière.

CHAUTARD (J.). Sceaux des anciennes institutions médicales de la Lorraine (1572-1872) de Nancy. In-8, 28 p. et 2 pl. Nancy, imp. Berger-Levrault. (Extrait des *Mémoires de la Société de médecine de Nancy.*)

DEZEIMERIS (Reinhold). Note sur l'emplacement de l'Ebromagus de S. Paulin. Bordeaux, in-8.

FRANKLIN (A.). Les rues et les cris de Paris au XIIIe siècle, pièces historiques publiées d'après les manuscrits de la Bibliothèque nationale, et précédées d'une étude sur les rues de Paris au XIIIe siècle. Mazarine. Petit in-8, 209 p. Paris, Datfis, 5 fr. (Tiré à 300 exemplaires.)

GAZETTE DES BEAUX-ARTS. — *Juin.* L. Gonze : Salon de 1874. — P. Mantz : La galerie de M. Suermondt (suite). — R. Ménard : Paul Baudry, — A Jacquemart : Exposition du Palais-Bourbon. — G. Duplessis : Les œuvres de Prud'hon à l'école des Beaux-Arts. — A. de la Fizelière : Antoine Chintreuil. — P. Chéron : Bibliographie des beaux-arts en 1874.

INAUGURATION du Palais de Justice d'Amiens. — 16 avril 1874, in-8.

JOURNAL DES SAVANTS. — *Avril.* Beulé : L'art de bâtir chez les Romains, — Caro : Promenade autour du monde.—A. de Quatrefages : Dernières œuvres d'Agassiz.—A. Maury: Sur un hypogée messapien. — Miller : Bibliothèque grecque. — Caro : M. Beulé.

LUCAS (Ch.). — Notes de Voyages : Lille-Tournai. In-8, *Paris*, 1874.

MARSY (A. de). Bibliographie compiégnoise. Compiègne, chez V. Edler, grand in-8, 1874.

— Compte-rendu des travaux de la Société historique de Compiègne pendant l'année 1873. Compiègne, in-8, 1874.

— Quelques notes concernant Senlis et ses environs à l'époque de Charles VI. Senlis, Ernest Payen, 1874, in-8.

— Mélanges sur le Vermandois aux XIVe et XVe siècles. Saint-Quentin, 1874, in-8.

— Des grands officiers du royaume de Sicile sous le règne de Charles d'Anjou. (Extrait des *Mém. de la Société académique d'Angers.*)

— De l'ancienne décoration de la façade de l'Hôtel-de-Ville de Compiègne. (Extrait de la *Revue de l'Art chrétien.*)

— Les Piliers symboliques de Forres et de Dunkel (Ecosse), d'après un mémoire de M. J. Marion (Extrait de la *Revue de l'Art chrétien.*)

MAULE (L. de). Nouveaux documents archéologiques, décembre 1872, ou Considérations générales motivées par les découvertes des environs de Mantes. In-8, 51 p. Paris, Dumoulin.

NOTICE sur les manuscrits à miniatures, par le bibliophile J.-R. In-8, 72 p. Paris, Bouton. (Tiré à 200 exemp. num. 180 sur pap. vergé ; 20 sur pap. de Chine véritable.)

NOUVELLES ARCHIVES de l'art français, recueil de documents inédits, publiés par la Société de l'histoire de l'art français. Année 1873. In-8, VIII-476 p. Paris, Baur.

NUMISMATIQUE MÉROVINGIENNE : 1° Le Monétaire Abbon ; 2° Recherches sur l'origine et la filiation des types des premières monnaies carlovingiennes ; 3° Monnaie mérovingienne de Grenoble ; 4° Monnaies mérovingiennes de Bourgoin et d'Alaise ; 5° Monnaie mérovingienne de Queudes ; 6° A propos de la monnaie de Queudes : Monnaies de Binson et de Vendière. In-8, 43 p. Paris, au siége de la Société. (Extrait de l'*Annuaire de la Société française de numismatique et d'archéologie.*)

RIS-PAQUOT. Nouveau Dictionnaire des marques et monogrammes des faïences, poteries, grès, terre de pipe, terre cuite, porcelaines, etc., anciennes et modernes, reproduites avec leurs couleurs naturelles ; 2,700 marques. In-12, XVIII-242 p. Paris, Delaroque. 10 fr.

SOCIETÉ ARCHÉOLOGIQUE, HISTORIQUE ET SCIENTIFIQUE DE SOISSONS (*Bulletin*, tome III, 2e série. Soissons, Paris, 1872, in-8°). — Mémoire sur la voirie romaine dans l'intérieur de la ville de Soissons, par M. Laurendeau (1re partie). — Inscription tumulaire concernant un membre de la famille Quinquet. Communication de M. Dupuy. — Rapport sur les fouilles pour la distribution des eaux de la ville de Soissons, par M. Laurendeau. — Observations sur le *Dictionnaire d'architecture* de M. Viollet-le-Duc à propos de la construction des églises cathédrales, par M. de la Prairie. — Note sur un vitrail connu sous le nom de vitrage de la Passion, que l'on voit dans l'église Notre-Dame de la Ferté-Milon, par M. l'abbé Poquet. — Note sur les sépultures antiques découvertes à Belleu, au lieu dit *la*

Fontaine-Saint-André. — Note sur Villard de Honnecourt, par M. l'abbé Pécheur. — Notice biographique sur Joseph Jean-Louis Hoyer, peintre, par M. Laurendeau — Inscription hébraïque gravée sur pierre, trouvée dans un jardin de la rue de la Bièvre, près de l'ancien mur romain. — Peintures murales de l'église de Camelin. — Calice et patène en étain trouvés dans le cimetière de Crécy-au-Mont. — Ancienne porte de l'abbaye de Notre-Dame de Soissons, indiquée dans une gravure comme celle du château d'Ébroïn.

REVUE ARCHÉOLOGIQUE. — *Mai.* H. de Villefosse : Verres antiques trouvés en Algérie. — Al. Bertrand : Le renne de Thaïngen. — D'Arbois de Jubainville : Lettre sur l'art gaulois. — Comte A. de Gobineau : Collection d'intailles asiatiques (suite). — E. Miller : Inscription grecque de l'île de Thasos.

SOCIÉTÉ D'ÉMULATION DE LA VENDÉE (*Annuaire*, 19e année). — Note sur une croix-reliquaire du XIe siècle, par M. L. Ballereau. — Possessions territoriales des ordres religieux et militaires en Bas-Poitou, par M. L. de la Boutetière — Antiquités celtiques de la Vendée et légendes, par M. l'abbé F. Baudry. — Saint-Gilles-sur-Vic, par M. Delidon, avec une planche. — Documents sur l'île d'Yeu, communiqués par M. de Sourdeval. — Recherches sur Tiffauges et ses anciens seigneurs, par M. P. Marchegay.

THE PORTFOLIO. (*Mai*). — NATIONAL GALLERY. V. — Giovanni Battista Moroni. 'The Tagliapanni ; or, Portrait of a Tailor. By R. N. Wornum. — Rye. Chapter II. By Basil Champneys. — Mr. Ernest George's Etchings, by the Editor. — Book binding, by G. A. Simcox. — The Sylvan Year. Chapter XIII. (Continued) By P. G Hamerton. — ILLUSTRATIONS. Portrait of a Tailor, by Moroni. Etching, by P. Le Rat. — Sketches in Rye, by Alfred Dawson. — Old House and Towered Gateway at Cochem. Etching by Ernest Georges. — Oxen ploughing Etching by L. Massard. — The Harvest-Fied. Etching by A. Greux, aster Jules Breton.

VAN DRIVAL. — Catalogue de l'Exposition d'objets d'arts religieux de Lille. Lille, 1874, in-8, prix. 1 fr. 50 cent.

VIOLLET-LE-DUC. — Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance. T. III et V. Paris. 1872-74, A. Morel. 1 fr. 50 la livr. ; 10 livr. 15 fr. (Il est fait une édition de luxe, tirée à 100 exemp. numérotés de 1 à 100 sur papier Jésus gr. in-8. Le prix, une fois l'ouvrage terminé, sera porté à 200 fr. pour l'édit. ord., et à 300 fr. pour l'édit. de luxe.) J. C.

CHRONIQUE

Revue de l'art chrétien. — Par suite de circonstances majeures, ce numéro paraît en retard. Il n'en sera plus de même des livraisons suivantes.

Outre les articles que nous avons annoncés, la *Revue* publiera prochainement :

L'exposition de Rome en 1870 au point de vue archéologique, par Mgr Barbier de Montault. (Planches.)

Les restaurations de la cathédrale de Clermont, par M. Petrus Schmidt.

Les origines de la verroterie cloisonnée, par M. Ch. de Linas. (Planches.)

Essai sur un coffret du XIIe siècle appartenant à la cathédrale de Vannes, par M. l'abbé Chauffier. (Planches.)

Un reliquaire de S. Quentin, par M. Georges Lecocq.

Sainte Marie des Martyrs, ou le Panthéon à Rome, par M. l'abbé Nicole. (Planches.

Rome. — Dans l'ancienne villa Altieri, à Rome, on a trouvé un camée en onyx représentant deux figures voilées, d'un travail si parfait qu'on le croit le plus grand trésor de toutes les excavations actuelles.

Sur une place en construction, du côté de la rue Merulana, on a aussi découvert une grande salle terminée par une abside semi-circulaire, dans laquelle existent cinq niches avec des peintures représentant des jardins, des plantes, des oiseaux, des masques, etc. La commission d'archéologie a décidé que cette antiquité serait conservée comme ornement de la nouvelle place.

— Les amateurs ont admiré à Rome, dans l'atelier d'un jeune sculpteur russe, Marc Antokolsky, le modèle d'une statue de Christ souffrant que l'auteur doit exécuter en marbre. De l'avis unanime, il serait difficile d'atteindre à une expression de douleur plus divine et plus profonde à la fois. Le Dieu et l'homme se confondent dans sa double nature et l'émo-

tion du spectateur est à la hauteur du sujet. Nous consignons avec bonheur de pareils renseignements, à une époque où l'art religieux est si peu compris et si peu apprécié. (*Journal des Beaux-Arts.*)

Le tableau de L. Gallait de la cathédrale de Tournai. — On sait que la cathédrale de Tournai possède depuis longtemps une œuvre de la jeunesse de l'illustre peintre représentant la *guérison de l'aveugle-né*. C'est sinon le premier, du moins l'un des premiers tableaux d'histoire sortis du pinceau du grand artiste. Son talent, encore à son début, s'y révélait déjà par ses qualités magistrales, et annonçait ce qu'il devait être un jour. Mais l'éminent artiste a voulu retoucher l'œuvre de sa jeunesse; il vient de la renvoyer au Chapitre, et on peut maintenant aller l'admirer derrière le chœur de la basilique. On y reconnaîtra la griffe du maître et un chef-d'œuvre digne de la pleine maturité de ce talent incomparable. Tout a été remanié, le fond, les figures, les draperies, tous les détails. L'air circule et l'esprit rayonne dans tout l'ensemble de cette admirable composition. Toutes les figures se détachent avec clarté mais sans rudesse ; la vigueur des types masculins fait ressortir la grâce de deux figures de femmes qui tiennent une place distinguée dans le tableau. On est frappé de prime abord de la suavité, de la noblesse divine et de la douce majesté qui respire dans toute la personne du Christ. Le toucher du divin maître qui guérit le malheureux aveugle est presque immatériel. On admire l'art savant des draperies et la fine distinction des mains comme dans toutes les toiles du grand coloriste.

Angleterre. — Les Oratoriens font construire actuellement une magnifique église sur les terrains qui appartiennent à l'ordre et qui occupent à Brompton, près de Londres, une très-belle position. Le nouveau temple, construit dans le style de la Renaissance, sera surmonté d'un superbe dôme. Le duc de Norfolk a promis de contribuer à cette œuvre pieuse par une somme de 20,000 livres sterling (500,000 francs). On pense que l'édifice coûtera en tout 2,500,000 fr. et sera terminé en trois ans.

Paris. — Outre le beau tableau en mosaïque représentant la *Transfiguration* par Raphaël, Son Eminence le cardinal-archevêque de Paris a rapporté de Rome un magnifique calice en vermeil, orné des plus riches émaux. Cette offrande est destinée au trésor de la nouvelle église du Sacré-Cœur à Montmartre. Sur le pied, sont ciselés, avec une délicatesse infinie, des sujets de l'Ancien Testament, représentant les figures du sacrifice eucharistique : Abel, Hénoch, Melchisédech, Isaac : autour de la coupe, les

quatre principales scènes de la Passion ; sur la face extérieure de la patène, on voit, retracés avec leurs emblèmes, les quatre évangélistes : saint Mathieu, saint Marc, saint Luc et saint Jean. Sous le double rapport du prix de la matière et du fini du travail, on ne saurait rien imaginer de plus riche et de plus artistique.

— Nous lisons dans le *Journal officiel* :

Par arrêté du ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts, en date du 6 juillet 1874, M. Ballu, membre de l'institut, architecte à Paris, a été nommé inspecteur général des travaux diocésains, pour l'exercice 1874 (2e semestre), en remplacement de M. Viollet-le-Duc, dont la démission est acceptée.

La restauration de la cathédrale d'Evreux. — Nous avons déjà entretenu nos lecteurs de cette restauration qui menace de devenir une construction. Nous allons aujourd'hui leur fournir de nouveaux détails que nous puisons dans le *Bulletin de la Société nationale des architectes*, dans la *Gazette de Normandie*, et dans une lettre qu'on nous adresse d'Évreux.

Un conflit sérieux existe depuis deux années entre la population d'Évreux et l'administration des cultes, représentée par MM. les Architectes diocésains.

L'objet de ce conflit est la restauration de la cathédrale d'Évreux, restauration reconnue nécessaire par les deux parties en cause, mais qui deviendrait, selon les projets des Architectes diocésains, une véritable reconstruction, urgente, indispensable d'après eux ; — mal étudiée et dénaturant le caractère de l'édifice, selon les habitants d'Evreux, fiers de leur monument et passionnés pour sa conservation.

Le projet est divisé en trois sections, qui seraient successivement exécutées :

1° La nef et le comble ;

2° Le chœur ;

3° Les tours, le porche, etc.

C'est donc une restauration générale, et tous les avis sont réunis pour reconnaître l'utilité de ces travaux, en tant que *restauration simple*, attendu que la cathédrale d'Evreux, *depuis trente ans au moins, n'a reçu aucune réparation d'entretien*. Mais les habitants d'Evreux demandent avec insistance que les travaux soient limités rigoureusement à la réparation des injures du temps ; en un mot, ils désirent que la restauration de leur église soit une *restitution*, rien de plus, rien de moins.

Cette restitution est-elle possible ?

L'édifice a-t-il subi des détériorations telles qu'il doive être reconstruit en grande partie ?

N'a-t-on pas exagéré les accidents, ou pour mieux dire le seul accident qui a donné naissance à ce conflit, *la chute de quelques plâtras et d'un moëllon dans la nef*, durant la célébration de l'office divin ?

Telles sont les questions à examiner.

Un mot d'abord au sujet des personnes engagées dans le débat :

D'un côté, MM. les Architectes diocésains et, parmi eux, M. Viollet-Leduc, auteur du Rapport approbatif du projet;

De l'autre côté, la population presque entière de la ville d'Évreux, représentée par des hommes qui ont acquis une notoriété honorable en fait d'archéologie, notamment les archivistes du département : MM. l'abbé Lebeurier et Dolbet, élèves de l'école des Chartes, et M. Raymond Bordeaux, archéologue connu par plusieurs publications importantes. M. l'abbé Lebeurier étudie depuis vingt ans la cathédrale d'Évreux ; il en a écrit une Notice et établi, au moyen de documents locaux, les dates de construction des diverses parties de l'édifice. M. Bordeaux prépare, de son côté, une monographie de la cathédrale ; il a dessiné ou calqué les vitraux, et même relevé en grand des parties intéressantes.

Nous voyons donc, en face des Architectes les plus éminents, des archéologues très-distingués, ayant voué un culte au monument le plus important de leur cité, et peut-être mieux armés pour la défensive que leurs adversaires pour l'attaque, car ils ont fait de leur cathédrale le but constant de leurs études, et ils la défendent à bon escient. Voici pourtant comme on les traite :

« Le Comité ne sera pas trop surpris si des observations ont été faites « sur ce projet par des personnes étrangères à l'art de la construction et « qui ne voient, dans la restauration de nos édifices qu'une reproduc- « tion, sans examen ni critique, des anciennes formes, si vicieuses qu'elles « soient... » (*Rapport de M. Viollet-Leduc sur le projet.*)

Les archéologues, si durement traités, ont demandé l'avis des architectes, et voici quelle a été la délibération du conseil de la Société nationale des Architectes en date du 17 juin dernier :

Le Conseil,

Après avoir pris connaissance des diverses pièces ci-après énoncées :

1° Lettre de M. Raymond Bordeaux à M. le Ministre des cultes, en date du 17 juin 1873;

2° Rapport de M. l'abbé Lebeurier, chanoine de la cathédrale d'Évreux et archiviste du département de l'Eure, à M. le Préfet de l'Eure, en date du 11 avril 1873 ;

3° Notice lue à la Société libre de l'Eure, le 15 mars 1874, par M. l'abbé Lebeurier ;

4° Pétition de cinq cents notables habitants de la ville d'Évreux, transmise au Ministre par M. Raymond Bordeaux, en mars 1874 ;

5° Réponse à M. le Ministre, en date du 28 mars 1874 ;

6° Observations soumises au Ministre, le 9 avril 1874, par M. l'abbé Lebeurier;

7° Rapport de M. Viollet-Leduc au comité des Inspecteurs diocésains, le 27 janvier 1874 ;

Vu également l'examen critique du projet de reconstruction de la cathédrale d'Évreux, inséré dans le numéro 9 du journal l'*Architecte* ;

Considérant :

Que l'intervention de l'État pour la surveillance et la conservation des monuments publics a pour objet principal leur entretien et leur restauration ;

Qu'il est dangereux de vouloir substituer aux formes anciennes des formes peut-être meilleures *théoriquement*, mais qui, étant modernes, sont, *à priori*, en désaccord avec la pensée des créateurs d'un monument ancien, et peuvent en dénaturer le caractère historique et artistique ;

Que le rapport de M. Viollet-Leduc proposant la reconstruction totale des œuvres hautes est en contradiction avec les plans et devis présentés à l'adjudication, d'après lesquels les murs sont conservés ;

Que ce même rapport ne donne aucun motif pour la reconstruction entière et la réfection à neuf du comble et de la couverture ;

Qu'il n'est pas démontré que la cathédrale d'Évreux soit en état de péril imminent ;

Émet le vœu :

Que les travaux projetés soient strictement limités à la restauration générale de l'édifice, avec les réfections partielles indispensables, mais en reproduisant respectueusement le style et les dispositions anciennes.

Délibéré et adopté en Conseil, le 17 juin 1874.

Étaient présents et ont signé :

Eug. Landeville, *président;*
Alex. Reneau, *vice-président;*
V. Naveau, *secrétaire du Conseil;*
Jobin, W. Hausen, Triboulet, E. Flamant;
H. Sabine, secrétaire général.

On comprendra l'émotion de la Société nationale des architectes et des archéologues de Normandie, quand on saura que la belle charpente de la grande nef de la cathédrale d'Évreux doit être entièrement enlevée et remplacée par une charpente d'un modèle moderne, et que la nef elle-même, *dans toute sa longueur*, doit être démolie travée par travée, jus-

qu'au niveau des chapelles. En sorte que la vieille cathédrale du Moyen-Age, tout imprégnée des souvenirs historiques des comtes d'Évreux, du chapitre et des évêques, fera place à une bâtisse absolument neuve.

Ajoutons que les contreforts ne seront pas rebâtis sur le modèle actuel, que l'on supprimera l'un des deux arcs-boutants, et que les sculptures seront nécessairement différentes.

Le grand orgue, restauré à grands frais sous l'épiscopat de Mgr Olivier, sera également démoli, et un chapitre du devis porte une somme spéciale.

L'état de robuste solidité de la cathédrale d'Evreux permet assurément d'éviter la destruction de sa grande nef, et il est possible de dépenser moins d'argent et de conserver un monument historique. La voûte de la nef a si peu de portée, ses fissures, *moins graves et moins menaçantes que celles du chœur*, ont si peu de largeur, qu'un architecte, jaloux de la conservation des monuments, saurait aisément restaurer un édifice aussi peu compromis.

Déjà quatre travées de la nef sont enlevées au culte et huit chapelles sont entièrement dévastées. Les autels, les superbes sculptures en sont arrachées. Espérons que les protestations d'Evreux auront plus de succès que celles d'Amiens et de Toulouse; qu'on finira par comprendre qu'il faut compter avec l'opinion des Sociétés archéologiques de Province; que l'institution des architectes officiels diocésains a grand besoin d'être réformée.

Dans les restaurations qu'il exécute, au lieu de se pénétrer de l'esprit propre et particulier de l'œuvre à rétablir et de faire revivre celle-ci dans l'homogénéité de sa conception primitive, M. Viollet le-Duc semble regarder les cathédrales comme un thème heureux sur lequel il se croit libre de broder des variations personnelles. Au lieu d'un travail de complément, de respect et de déférence, paraît trop souvent l'initiative audacieuse du compositeur. C'est ce qu'a constaté le Congrès archéologique de Toulouse à propos des restaurations de la magnifique basilique de Saint-Sernin où l'argent de l'Etat et de la ville semblent avoir plutôt servi à payer les compositions du nouvel architecte qu'à parachever et à restaurer l'œuvre de Raymond de Toulouse.

Inscriptions de Pots-à-feu. — Mgr Barbier de Montault nous adresse la communication suivante :

« Des vases, communément appelés Pots-à-feu, avaient été placés, au siècle dernier, au fronton de la cathédrale de Llandaff (Angleterre), suivant l'usage du temps. L'évêque Alfred ayant fait restaurer l'édifice dans

le style de l'époque de sa construction, les a conservés avec soin et accompagnés, à son évêché, de cette inscription commémorative que nous empruntons à l'*Ecclesiologist* et que nous reproduisons avec d'autant plus de plaisir que nous voudrions voir imiter cet exemple en France où tant de restaurations sont d'inqualifiables destructions.

QUÆ . ECCLESIÆ . CATHEDRALIS . FASTIGIO . IMPOSITÆ
PIAM . MAGIS . QUAM . FELICEM
IN. ÆDIFICIO . SACRO . INSTAURANDO . ET . ORNANDO
SÆCULI . CURAM
CENTUM . ANNOS . COMMEMORAVERANT
HUC . DEMUM
ANTIQUA . ECCLESIÆ . SPECIE . RESTITUTA
AB . ALFREDO . EPISCOPO . LANDAVENSI.
TRANSLATÆ . SUNT . URNÆ.
A. D. MDCCCLII.

Une inscription moderne. — Mgr Barbier de Montault nous signale aussi l'inscription suivante, écrite en bon style lapidaire par un professeur du grand séminaire de Poitiers, M. Henri Bougouin. Toutefois il croit devoir faire quelques réserves. Ainsi CSTO n'est à aucune époque, l'abréviation légitime de *Christo*, le pronom possessif *suus* revient bien fréquemment et, pour être tout à fait archaïque, il faudrait dire PARISIVS au lieu de *Parisios*. Mais ces détails de perfection s'effacent devant la valeur réelle de l'ensemble de la composition.

A ☧ Ω

HEIC. PIISSIMÆ. MEMORIÆ.
REQVIESCIT. JVLIVS. RICHARD.
VIRTVTIS. LAVDE. ATQVE. ERVDITIONIS. AUTHORITATE
AVCTVS. ADORNATVS.
ANNO. A. CSTO. NATO. MDCCCXLVIII.
PARISIOS. VENIT. AD. COMITIA. DEPVTATVS.
ILLICQVE. A. SECRETIS. RENVNCIATVS.
MANVM. REI. PVBLICÆ. DEDIT.
REM. DEIN. CHRISTIANAM. PEDE. FIRMO.
FRONTE. IMPAVIDA. SERENAQVE. INSEQVVTVS.
IN. ADMIRATIONE. OMNIVM. RELIGIONEM. SVAM.
OMNIVM. IN. ORE. SVAM. EXIMIAM. SVAVITATEM.
CARITATEM. VERO. SVAM.
OMNIVM. IN. CORDE. RELIQVIT.
HVMILI. PIENTISSIMO. CSTI. FAMVLO.
VIRO. PROXIMI. AMANTISSIMO
BONORVM. OPERVM. SECTATORI. STVDIOSISSIMO.
ALINA. CONIVX. ET. IVLIVS. FILIVS.
HOC. SVI. DOLORIS. MONIMENTVM.
P. P.

Romæ scribebat H. B. presb.

L'art flamand à Dijon. — Le *Journal officiel* publie une intéressante étude sur l'art flamand à Dijon, au temps des ducs de Bourgogne, et notamment sur le sculpteur Claes Sluter, qui vivait encore en 1404. Nous y trouvons un passage qui montre bien la modeste et calme existence qui suffisait aux artistes de cette époque :

Le 6 avril 1404, la cloche du monastère de Saint-Étienne assemblait tout le chapitre, le sommait de venir délibérer sur une mesure qui le concernait. L'artiste avait fait don au couvent d'une somme de quarante francs d'or, la moitié comptant, le reste devant être payé bientôt; les frères voulaient en outre lui témoigner leur reconnaissance des beaux ouvrages dont il avait décoré leur maison. La séance était présidée par Robert de Beaubigny, docteur en droit canon, abbé du monastère. L'artiste avait sans doute témoigné le désir de terminer ses jours dans le pieux monument qui contenait tous ses chefs-d'œuvres.

En conséquence, on lui octroya pour logis la chambre qu'un certain maître Hugues Vassant avait occupée, aussi bien que l'usage du cellier situé au dessous; il y demeurerait avec un domestique: il pourrait aller et venir comme bon lui semblerait et y converser honnêtement avec un de ses amis. L'abbé s'engageait à entretenir la toiture : les autres frais devaient être à la charge du sculpteur.

On promettait, en outre, de lui donner, tous les dimanches, sa vie durant, vingt-huit petits pains ou michottes, ou quatre tous les jours, s'il aimait mieux, en même temps qu'on lui remettrait, pour la journée, une pinte et demie de vin, mesure de Dijon. Et toutes les fois que l'abbé sera tenu de distribuer des mets, dit le texte, Nicolas Sluter recevra une portion de chanoine. Il pourra la consommer dans la chambre du monastère ou aller la manger dans la ville; et même, il sera libre de venir au réfectoire, avec les moines, quand il lui plaira, et de manger comme eux, sans apporter autre chose que son pain et son vin. S'il habite Dijon, il recevra la même provision de bouche.

En récompense, l'artiste sera dévoué au prieur et au monastère, soutiendra leurs intérêts et leur honneur de tout son pouvoir, assistera aux messes, prières et oraisons de l'établissement, comme l'abbé et les moines prendront part à ses prières et oraisons.

En garantie de ces promesses, l'abbé donnait hypothèque au statuaire sur tous ses biens et sur tous les biens du couvent, lui permettait de le poursuivre, s'il y manquait devant les tribunaux laïques et ecclésiastiques.

Horloge sans pareille. — Aux chercheurs de variétés historiques,

nous offrons aujourd'hui, sous forme de délassement, une annonce trouvée dans un sac de vieux papiers. Le public du Mans fut invité par cette annonce en 1729 ou 1730, à visiter une merveilleuse horloge, exécutée par un simple ouvrier. Indépendamment de ce que le lecteur pourra trouver dans sa description d'intéressant et de curieux au point de vue de l'industrie, le chrétien y reconnaîtra que l'on savait alors le catéchisme et l'histoire si importante de notre salut un peu mieux qu'aujourd'hui. Quel est l'ouvrier qui s'occuperait, de nos jours, à rappeler ainsi les scènes si graves et si touchantes pour l'âme chrétienne, de la mort et de la passion du divin Sauveur?... Mais, laissons parler notre industrieux forgeron lui-même : nous ne changeons pas une lettre à son annonce :

PAR PERMISSION DU ROY

ET DE M. LE LIEUTENANT-GÉNÉRAL DE POLICE

Horloge sans pareille.

On fait sçavoir qu'il est arrivé en cette Ville le sieur LEJEUNE, qui a une Horloge sans pareille, qui represente la Passion de Nôtre Seigneur Jesus-Christ; en quarante-cinq figures mouvantes, et qu'il a eû l'honneur de presenter au Roy et à la Reine le 22 Avril 1728. Elle a premierement six Quadrans dans sa Montre, le premier marque les heures du jour : le second les jours de la semaine : le troisiéme les jours du mois : le quatriéme les mois de l'année : le cinquiéme marque comme le Soleil se leve et se couche tous les jours pendant l'année : et le sixiéme marque les Lunes. Ensuite on voit à chaque coin un Ange qui porte à sa bouche une Trompette dont il sonne merveilleusement de lui-même : sur le devant de l'Horloge, une grande porte à deux battans s'ouvre d'elle-même : on voit aussi une autre porte s'ouvrir de la même manière, Dieu le Pere paroît et donne sa bénédiction, on voit aussi N. S. monté sur une Mule grise suivi des douze Apôtres auxquels le Pere-Eternel donne sa bénédiction, alors une porte s'ouvrant d'elle même, on voit N. S. à deux genoux, comme il étoit au Jardin des Olives, ayant les mains jointes levant la tête en regardant un Ange qui lui presente le Calice de sa Passion. De l'autre côté une porte s'ouvre d'elle-même, et l'on apperçoit N. S. qui fut baisé par Judas. Puis il y a une autre porte qui s'ouvre d'elle-même, et l'on voit un Soldat qui tire N. S. avec une corde et un autre qui lui donne un soufflet. Par une autre porte qui s'ouvre d'elle-même paroît la servante de Pilate qui dit à Saint Pierre, tu connois cet homme (parlant de JESUS-CHRIST) et S. Pierre ne répond rien, elle lui demande une seconde fois, et S. Pierre fait signe de la tête et du bras disant qu'il ne le connoît pas, aussi-tôt le Coq bat des aîles et on l'entend chanter trois fois; puis par une porte ou-

verte d'elle-même, on voit S. Pierre qui reconnaissant sa faute leve et baisse la tête se frappant la poitrine en pénitence de son peché. D'un autre côté une porte s'ouvre d'elle-même, et il paraît un ECCE HOMO. Il paroît une porte qui s'ouvre d'elle-même, on voit N. S. étant assis et un Juif lui frappe une Couronne d'épines sur la tête à coup de masse, et on entend frapper les coups : et par une porte qui s'ouvre d'elle-même, on voit N. S. attaché à une colonne cruellement fouetté par un Juif. De l'autre côté s'ouvre une porte d'elle-même, et fait voir N. S. couché sur une croix à laquelle un Juif l'attache, enfonçant les clous à grands coups de marteau qui se font entendre, et la sainte Vierge en essuyant ses larmes le regarde crucifier. Au dessous on voit une grande porte à deux battans s'ouvrir d'elle-même, et paroît un crucifix et le Christ leve la tête, de son côté, de ses mains et de ses pieds coule du Sang, que deux Anges reçoivent dans un Calice. Au bas on voit une porte s'ouvrir d'elle-même, et on voit N. S. dans le tombeau. Au dessous deux autres petites portes qui s'ouvrent d'elles-mêmes, dans la premiere on voit N. S. ressusciter, dans l'autre on le voit en Jardinier tenant une Leche à la main, ainsi qu'il apparut à Sainte Marie Magdelaine. Après une porte s'ouvre, et l'on voit N. S. au milieu de deux Disciples, qui monte au Ciel comme le jour de l'Ascension, et il disparoît dans un nuage. Le carillon joüe *Lauda Sion*, et ensuite l'*Hymne* de S. Jean. Il s'ouvre ensuite une porte où Saint Jean paroît et reste tout le temps que l'*Hymne* se joüe, et ensuite l'heure frappe par deux personnages.

Les mouvements de cette merveilleuse Horloge, seront expliquez par le Forgeron qui l'a faite.

Elle se voit à toute heure et à tous moment.

Les places sont de 4 sols.

Il est logé aux ESTAUX.

Revers. **A** DE CHARLEMAGNE Face.

(Abbaye de Lonques).

L'EXPOSITION DE LILLE

DEUXIÈME ARTICLE *

III.

Un autre objet capital attire nos regards et sollicite notre examen : il vient, comme l'A de Charlemagne, du Trésor de Conques : c'est l'autel portatif si riche, si élégant, qui brille dans la vitrine centrale de la Salle de l'orfévrerie. Étudions-le avec soin (planche IVe).

La pierre de cet autel est de l'albâtre oriental. Cette pierre sacrée est richement enchâssée et ornée. On remarque d'abord un premier encadrement composé d'oves avec granulation, puis un second, formé de médaillons avec figures en émaux cloisonnés, placés au milieu de riches décorations en filigrane avec pierres, plus quatre émaux cloisonnés et translucides, sertis comme des pierres. L'ensemble de cette décoration est splendide. Les dimensions de l'autel sont de 0m 295 de longueur sur 0m 20 de largeur : la partie visible de la pierre sacrée a seulement 0m 146, sur 0m 08.

Au centre, et dans la partie supérieure, on voit l'image de Notre-Seigneur, en buste, avec le grand nimbe orné de la croix, et, à droite et à gauche, l'A et l'Ω. Au centre, et dans la partie inférieure, est l'Agneau de Dieu, se détachant au-devant d'une grande croix qui occupe tout le fond du médaillon.

Aux quatre angles sont les emblèmes des Évangiles : l'homme, l'aigle, le lion, le bœuf. Tous portent le grand nimbe. Quatre autres figures se voient dans les autres médaillons (ceux des longs côtés), savoir : Ste Foy ; Ste Marie ; deux saints avec grands nimbes, mais sans aucune désignation.

Ste Foy est désignée par son nom : S. Fides ; il en est de même de

* Voir le numéro précédent, page 48.

S. Maria. L'une et l'autre portent un nimbe carré, placé dans le sens diagonal; celui de Ste Marie a un ornement de plus à l'intérieur.

Les quatre petits médaillons en émail cloisonné translucide, qui sont sertis comme des pierres, sont d'un grand éclat : les pierres, les filigranes, les grands médaillons, la bordure intérieure d'oves au repoussé, forment un ensemble magnifique, riche encadrement qui témoigne du profond respect que l'on portait à la pierre sacrée sur laquelle se célèbrent les divins mystères. Il est à peine besoin de dire qu'en deux endroits de la bordure intérieure, il y a eu une réparation faite de morceaux d'une autre époque, tant la chose saute aux yeux.

Cet autel est ancien, peut-être du IXe siècle.

Un autre autel sollicite notre attention et va nous reporter à l'A de Charlemagne, pour certaines parties que nous avons réservées à dessein.

Celui-ci a une date certaine, constatée par l'inscription suivante :

ANNO AB INCARNATIONE DOMINI MILLESIMO C
SEXTO KL IVLII DOMNVS PONCIVS BARBASTRENSIS
EPISCOPVS ET SANCTE FIDIS VIRGINIS MONACHVS
HOC ALTARE BEGONIS ABBATIS DEDICAVIT
ET DE ✠ XPI ET SEPVLCRO EIVS MVLTASQVE
ALIAS SANCTAS RELIQVIAS HIC REPOSVIT.

C'est surtout par les belles nielles qui ornent les quatre côtés, dans le sens de l'épaisseur, que cet autel est remarquable. Ces nielles, qui se détachent sur fond d'or pointillé, forment toute une galerie de saints et de saintes, au nombre de 22, se dédoublant 7 et 7, 4 et 4, sur les grands côtés et sur les petits côtés. Il y a Jésus et Marie, les douze apôtres, les deux évangélistes qui ne sont pas apôtres, S. Etienne, Ste Cécile, S. Caprais, S. Vincent et Ste Foy. Tous les noms sont inscrits au-dessous des personnages.

La sainte Vierge est ici à la droite de Jésus et Ste Foy est à gauche. L'une et l'autre ont, comme les Saints, le grand nimbe circulaire, mais elles ont en outre une couronne, dont la direction élevée offre à l'œil l'image d'un triangle : celle de la Ste Vierge est plus compliquée. Ste Cécile n'a que le nimbe.

Rappelons-nous les deux nimbes carrés posés diagonalement et formant losange, des deux saintes de l'autel précédent : voilà qui accuse des siècles différents, et qui constate des habitudes nouvelles. Cet autel est en porphyre rouge : il a 0^m 24 de longueur, 0^m 14 de largeur, et 0^m 046 d'épaisseur.

Il nous ramène, avons-nous dit, à l'A de Charlemagne (planche I).

En effet, si nous examinons avec attention les tranches de l'A, ou les côtés extérieurs, nous y découvrons deux inscriptions que voici :

ABBAS FORMAVIT BEGO RELIQVIASQUE LO (*cavit*)
. . . . . SSVM DOMINI QVE CRVX C. . . . .

Nous voilà donc de nouveau en présence de Bégon, qui gouverna l'abbaye de Conques, de 1099 à 1118. Ceci infirmerait-il ce qui a été dit plus haut ? Si nous examinons attentivement tout le travail de revêtement des tranches intérieures et extérieures de l'A de Charlemagne, nous y remarquerons, comme décor presque certainement primitif, un travail de quadrillé, bordé partout d'une série de grains ou petites perles formant ligne d'encadrement. Or, l'inscription que nous venons de reproduire est sur une plaque qui offre exactement cette même série ou granulation; elle a de plus la même largeur; on peut dire qu'elle a été faite *pour* l'A de Charlemagne et non pas prise ailleurs, comme les plaques de la base, les anges, etc. Faudrait-il en conclure que l'A est de l'époque de Bégon ? Non, assurément.

En effet, deux idées sont à noter dans cette inscription : *formavit* et *locavit*. Que fait l'abbé Bégon ? Il trouve un ancien objet détérioré, hors d'usage, parce que le crucifix dont il faisait partie, ou bien, si l'on aime mieux, l'autel devant lequel cet objet était suspendu, n'existe plus. Il veut utiliser ce bel objet. Il veut surtout en faire un reliquaire. Alors, il en modifie la forme, en lui donnant une base : il se sert de l'anse ou du trou supérieur pour mettre les reliques; il applique un gros cabochon de cristal pour laisser entrevoir ces reliques, et il le ferme, de l'autre côté, à l'aide d'une fibule magnifique. Voilà le reliquaire composé et l'A complétement transformé, réformé, *formavit*. Il n'y manque rien, pas même les anges qui sont là avec leurs encensoirs, pour vénérer les reliques qui viennent d'y être déposées : *Reliquiasque locavit*. S'il s'agissait d'une œuvre nouvelle, aurait-on dit *formavit* et *locavit ?* Je ne le pense pas. Or, s'il s'agit d'un arrangement, d'une transformation définitive, pourquoi Bégon n'aurait-il pas fait appliquer une bande de métal, de même dimension que la largeur de la tranche, et faite tout exprès pour cet usage ? Les caractères peu soignés de cette inscription indiqueraient, à eux seuls, un arrangement, un raccommodage, si on nous permet cette expression.

L'ornement de la partie circulaire qui surmonte l'A nous conduit aux mêmes conclusions. Cette grande fibule à 14 médaillons a-t-elle été placée là dès l'origine ? Le fond au repoussé qui s'accorde *à peu près* avec les

médaillons et leurs globules est-il le fond primitif ? Il est certain qu'il ne s'harmonise pas avec la décoration des jambages de l'A, et que ces jambages finissent aujourd'hui brusquement à la partie circulaire sans aucune espèce de raccord, ce qui n'a pu être primitivement. Le travail des filigranes du milieu est aussi différent du travail des filigranes des jambages. Il y avait donc là probablement un vide, que Bégon a rempli de reliques et dont il a fermé les ouvertures. Il y a eu modification profonde de l'A primitif : l'anneau qui peut-être servait à la suspension est devenu un reliquaire ; l'objet n'étant plus suspendu, on lui a donné une base : des anges thuriféraires ont complété le nouveau travail. Ces anges ressemblent beaucoup aux anges du Trésor de S. Servais (provenant de Notre-Dame de Maestricht). Les encensoirs sont les mêmes et les attitudes, comme les détails, ont les rapports les plus frappants avec les anges de Conques.

Mais continuons l'examen des autels portatifs, dont cette étude comparée nous a un peu éloignés.

Voici le troisième de ces objets que l'on trouve à l'exposition de Lille : c'est un autel portatif appartenant à la cathédrale de Namur.

Cet autel est conçu dans un autre système d'ornementation que les précédents : nous en donnerons plus loin le dessin et la description lorsque nous nous occuperons des ivoires, car c'est l'ivoire qui a été employé pour orner la pierre sacrée.

La pierre sacrée ! Telle est la raison de toutes ces magnificences. L'autel n'est-il pas la représentation de Celui qui est la pierre et le chef de l'Église ?

L'autel n'est-il pas la partie principale, essentielle, de l'église, celle ou s'accomplissent les mystères principaux de la religion ? Et puis, l'autel est aussi un reliquaire, et, à ce titre encore, il mérite toute espèce d'honneurs et une vénération profonde. Aussi a-t-on toujours orné de la manière la plus remarquable, non seulement les autels fixes, mais aussi les pierres consacrées destinées à offrir le saint sacrifice dans le cours des pérégrinations apostoliques, et voilà pourquoi nous trouvons aujourd'hui ces merveilles de l'art, dues à l'esprit de foi qui animait nos aïeux.

IV.

Sur ces autels, comme sur d'autres ornements, nous avons eu déjà l'occasion d'admirer un genre de travail que nous retrouverons souvent, l'émail. Peut-être ne sera-t-il pas inutile de consigner ici, pour mieux guider nos études, quelques notions sur ce genre de travail.

L'émail est une matière vitreuse qui, mélangée avec diverses substances colorantes métalliques, s'applique au moyen de la fusion, sur la terre cuite et les métaux.

Les premiers de ces produits constituent en grande partie l'art de la céramique ; les seconds sont spéciaux à la bijouterie et à l'orfévrerie.

L'art d'émailler remonte à une haute antiquité et fut pratiqué par presque toutes les nations. Il est hors de doute que nos ancêtres les Gaulois le cultivaient d'une manière remarquable avant l'arrivée des Romains. Ils étaient même si experts dans cet art, que souvent on leur en a attribué l'invention. Au Moyen-Age, l'émaillerie a été cultivée en France d'une manière toute particulière, et ces belles œuvres d'art sont une de ses gloires les plus pures.

On divise l'art de l'émaillerie sur métal en deux grandes catégories : les émaux des orfévres, les émaux des peintres.

Émaux des orfévres. — Ces émaux, dont l'origine est la plus ancienne, sont des espèces d'incrustation faites sur cuivre, or ou argent. Ils se distinguent des émaux des peintres en ce que ceux-ci sont simplement appliqués au pinceau sur la plaque de métal, tandis que les premiers sont, en quelque sorte, incrustés comme un mastic dans les interstices faits réellement ou fictivement dans le métal.

Suivant les procédés de leur fabrication, ces émaux se rangent sous trois espèces différentes :

1° *Émaux en taille d'épargne* ou *émaux champlevés*. — Ils ont été exécutés en creusant dans la planche métallique tous les endroits que doit recouvrir l'émail : on fait ainsi une série d'entailles entre lesquelles on réserve des filets de métal qui servent à dessiner les contours et à séparer les couleurs. Ces émaux sont toujours opaques. Les principaux centres de cette fabrication furent Cologne, Paris, Montpellier, Arras et surtout Limoges. Les émailleurs de cette ville conservèrent, depuis le VIIe siècle jusqu'au XVe, les mêmes procédés de fabrication, et, pour ainsi dire, les mêmes types.

Les meilleurs émaux champlevés furent exécutés aux XIIe et XIIIe siècles. Il est bon de noter ici que, lorsque les carnations sont en émail de couleur naturelle, l'émail est certainement antérieur au XIIIe siècle.

Après avoir atteint, au XIIIe siècle, le plus haut degré de splendeur, les émaux limousins ne firent plus que décroître ; enfin, tout-à-fait tombés en discrédit au XVe siècle, ils se relevèrent vers cette époque par une nouvelle invention qui leur permit de rivaliser avec les émaux de basse taille, dont nous allons parler tout à l'heure.

2° *Émaux cloisonnés*. — Ces émaux, fabriqués à Byzance ou sur des

données byzantines, sont aujourd'hui extrêmement rares, ce qui s'explique parce qu'ils étaient ordinairement appliqués sur or.

Au lieu de réserver sur la planche métallique des entailles prises dans la planche même, les émailleurs byzantins découpent de minces lamelles d'or qu'ils soudent à la plaque métallique, en lui faisant suivre les contours du dessin, et c'est dans ces cloisons qu'ils inscrivent leurs émaux.

3° *Emaux de basse-taille et translucides.* — Ces émaux sont encore plus brillants et plus vifs que tous les précédents ; ils ont un éclat incomparable. Ils étaient ordinairement fabriqués sur or ; quelques-uns cependant sont en argent. L'orfévre ciselait la plaque de métal et y composait un bas-relief d'une faible épaisseur; puis, il la couvrait d'un émail fin, transparent, dont les teintes se fonçaient plus ou moins, selon le degré d'épaisseur que lui donnait le relief de la planche ; on obtenait ainsi des dégradations de teintes d'un effet admirable.

Cette méthode fut en usage pendant tout le cours du Moyen-Age, mais elle atteignit son plus haut degré de perfection vers le milieu du XVIe siècle, où les plus célèbres orfévres de l'Italie l'employèrent à rehausser leurs œuvres inestimables ; la richesse du métal sur lequel ces émaux étaient appliqués les a rendus excessivement rares, bien que leur nombre dût être très-considérable.

Émaux des peintres. — Vers la fin du XVe siècle, les émaux à réserves d'entailles ou champlevés étaient tombés en grand discrédit. Pour lutter contre la faveur sans cesse croissante des émaux de basse-taille importés d'Italie, les émailleurs de Limoges imaginèrent de les imiter en se servant de matières moins précieuses et de procédés moins coûteux. Ils eurent l'idée de couvrir entièrement de peintures émaillées, des vases et des plaques métalliques, en remplaçant par des traits de couleur d'or les parties que les émailleurs en basse-taille réservaient dans les métaux précieux. Les premiers *émaux des peintres* sont fait par ces procédés et avec des couleurs transparentes, rehaussées çà et là de cabochons imitant les pierres précieuses, ce qui leur donne apparence d'émaux de basse-taille. Limoges obtint le premier rang dans l'exécution de ces œuvres nouvelles, qui furent d'ailleurs bientôt modifiées et simplifiées. Son école de peintres-émailleurs se perpétua depuis la fin du XVe siècle jusqu'au XVIIIe.

Voici les noms des principaux émailleurs de Limoges :

Dans la première période des émailleurs de Limoges, celle qui imite d'abord les anciens procédés, ou plutôt quelques effets de l'ancien procédé, et qui va depuis 1475 jusqu'à 1530, nous trouvons Monvaerni ; Léonard (ou Nardon) Pénicaud. Jean Pénicaud a aussi travaillé vers le même temps. Il y en a beaucoup de cette époque qui ne sont pas signés, ou qui

portent des monogrammes dont on ne connaît pas encore le sens. Dans la période suivante, de travail très-beau, qui va de 1530 à 1580, nous trouvons encore un Jean Pénicaud, quelquefois qualifié de *Junior;* Léonard Limousin ; Laurent Limousin ; des peintres qui signent N. B., C. N., etc.; Pierre Reymond ; Jean de Court, ou Courtois, dit Vigier ; Pierre Courtois ou Courteys; Suzanne de Court, Courtois ou Courteys. Plus récemment, c'est-à-dire de la fin du XVIe siècle jusqu'au XVIIIe inclusivement, nous trouvons encore un Pénicaud ; Isaac Martin ; Jean Limousin ; N. Bernard ; toute la famille des Noaillier : Bernard, Jean-Baptiste, Joseph, Pierre; enfin toute la famille des Laudin : trois du nom de Noël, un Nicolas, deux Jacques, une Valérie.

La collection des émaux peints qui se trouve à l'Exposition de Lille est des plus nombreuses : elle compte environ 100 pièces. Dans cette collection, la famille Laudin est représentée par 15 objets, et la famille Noaillier en a 14.

Nous lisons en outre les signatures de Dominique Mouret, Poncet, F. P. Mimbielle, N. B.

La pièce la plus ancienne est celle que nous offrons ici : planche VIe — *b*.

Elle représente la fuite en Égypte. S. Joseph ouvre la marche ; la Ste Vierge assise sur l'âne presse contre son sein l'Enfant-Jésus. Les carnations sont en émail blanc. Dans le fond, diapré d'émaux verts de plusieurs nuances et d'émaux bleus, le tout avec nombreux ornements en or, on voit d'abord des plantes, des arbres, des constructions ; plus loin est la mer couverte de barques.

C'est un ouvrage limousin, du commencement du XVIe siècle.

Une autre pièce a de grands rapports avec celle-là : c'est un émail qui appartient à M. Maillard, de Valenciennes.

Cet émail représente la Mise au tombeau. Jésus mort est entouré de six personnages. Celui du devant, Joseph d'Arimathie, est richement vêtu. L'or rehausse partout les couleurs. Cette pièce est signée N. B. 1543.

Du même maître est très-probablement la seconde plaque émaillée que nous avons exposée et qui représente l'Apparition de Jésus à sa Mère après la Résurrection. Ce travail, moins soigné que le premier, est du milieu du XVIe siècle.

Nous donnerons plus loin une pièce qui appartient à M. Ozenfant, de Lille, et qui vient des anciennes collections Didier Petit et baron de Théïs.

Cet émail est curieux en ce qu'il porte une signature unique, celle de F. P. Mimbiele. Il est cité par M. de Laborde dans sa notice sur les émaux

du Louvre, p. 299. (Exposition universelle de 1867.) — Le sujet est un religieux franciscain à genoux devant S. Pierre et protégé par S. François, son patron. S. François est derrière le franciscain, qui se présente pour entrer dans le Ciel ; S. Pierre, le visage sévère, la grande clef à la main, lit attentivement dans un livre, qui ne peut être que le livre de vie, où les noms des élus sont inscrits. Voilà le sens vrai de cette scène. Quant au travail, il est mauvais pour le dessin, et très-remarquable pour la couleur et l'éclat des émaux. La date 1584 est inscrite à la suite du nom cité plus haut.

M. Jules de Vicq, de Lille, a exposé, pour sa part, 23 pièces, parmi lesquelles nous citerons les suivantes :

1. *Joseph raconte ses songes à ses frères.* — Il est au milieu d'eux, dans l'attitude où souvent on représente Jésus-Enfant, au milieu des Docteurs. Au-dessus de sa tête on voit la gerbe droite régnant sur les autres gerbes couchées. Les frères de Joseph écoutent avec étonnement, parlent entre eux, s'indignent. Il y a beaucoup d'expression dans cette scène, où les carnations seules sont en couleur naturelle : le reste est blanc sur fond noir : charmante pièce, d'un grand style qui rappelle la manière des catacombes.

2. *La sainte Vierge et l'Enfant-Jésus.* — La sainte Vierge, assise et vêtue d'une robe d'un ton foncé rehaussé d'or, d'un manteau bleu confondu avec le voile, les cheveux épars, tient l'enfant sur le genou droit. L'enfant, vêtu de bleu, de brun et de vert, le tout rehaussé d'or, tend les bras vers sa Mère. Cette scène, d'un recueillement profond, se détache sur un trumeau bleu, détaché lui-même de deux fenêtres sur ciel bleu avec fabriques bleu foncé et or. Ce système de ton sur ton produit un grand effet. L'ensemble est d'un éclat et d'une vigueur tout-à-fait remarquables. La signature est I. L. (J. Laudin.)

3. *Grand bénitier en émail.* — Ce bénitier porte dans le haut les armes de Lorraine. Il offre pour milieu une scène d'un grand genre. Un roi de France nimbé et dans tout l'appareil de la majesté souveraine, est à genoux, prenant une grande croix qui lui est confiée par le Sauveur assis sur des nuages. Aux pieds de saint Louis sont un globe et un sceptre fleurdelisé. Sous la croix on voit la couronne d'épines et les clous. Des ornements blancs en émail et en relief, sur fond noir et or, encadrent magnifiquement ce sujet, ainsi que les armoiries. Derrière cette admirable pièce on lit : *Laudin au fauxbourgs de Manique à Limoges.*

4. *La Cène.* — C'est une pièce magnifique, de Jean Limousin, représentant la Cène. Jésus et les apôtres sont groupés avec art : ils sont, on le voit, dans toute l'émotion du dernier entretien. Déjà ils ont les pieds

(*a*) AUTEL PORTATIF
(Abbaye de Loupes).

(*b*) PIED DE CROIX DE SAINT-BERTIN
(Musée de Saint-Omer).

PYXIDES

(MM. Desmottes, Van der Cruisse de Waziers, César Fontaine).

nus, en signe de porteurs de la bonne nouvelle. Les tons chauds et sobres de ce bel émail s'harmonisent avec les nimbes et les quelques filets d'or des cadres anciens, le premier en émail et le second en bois, d'un goût excellent.

5. *Grande coupe émaillée; travail allemand.* — Le grand sujet qui occupe tout le fond de cette belle coupe est l'administration des derniers sacrements à un moribond. Il y a des détails de costumes très-curieux et des attitudes fort en dehors des usages actuels. L'artiste allemand a exprimé les saillies par le moyen de la saillie même du métal, ce qui donne un aspect original à cet ensemble, tout émaillé de deux tons : blanc et bleuâtre.

M. Aug. Ozenfant a exposé plusieurs émaux remarquables. En voici un qui est très-curieux comme travail que l'on pourrait appeler minuscule. C'est à la loupe qu'il faut regarder toutes ces scènes de la vie d'un apôtre, qui entourent son image principale. Ce travail est italien et date du XVIe siècle.

Nous offrons aux lecteurs (planche VIe, *a*), un autre émail qui est digne d'attention et qui appartient à M. Larangot-Wavrin, d'Amiens.

Cette pièce représente une vierge martyre, sortant de prison et conduite au supplice. C'est ainsi, du moins, que l'indique la notice que nous avons sous les yeux. Le sujet n'est pas clairement indiqué par lui-même; il est du reste traité largement, et l'or est mêlé aux couleurs, dans les vêtements, de manière à leur donner des tons et une chaleur remarquable. Cet émail du XVIe siècle est dans un cadre en bois doré avec cuivre repoussé.

M. Larangot-Wavrin a également, parmi ses nombreux objets exposés, deux autres belles pièces dont voici la description :

1° Jésus au Jardin des Oliviers. Le moment est celui de l'apparition de l'ange; les apôtres sont endormis; dans le lointain on voit arriver la troupe conduite par Judas.

2° Jésus est sorti du tombeau, l'étendard victorieux à la main; il bénit, la pierre est intacte, un des gardes dort.

Ces deux émaux sont évidemment de la même main et forment pendant. Ils sont d'un éclat rare et dans le genre translucide, imitation des émaux translucides proprement dits. Les cadres en bois sculpté sont dans le style Louis XIV.

Deux autres émaux forment également pendants : ils appartiennent à Mme Gentil-Renard, de Lille.

1° Saint François présente au Pape la règle de son ordre; il est suivi de ses compagnons. C'est une inscription tracée à la partie gauche de l'émail qui nous indique ce sujet. La chape bleue du Souverain-Pontife a beaucoup d'éclat. Email de Limoges du XVIe siècle.

2° Saint François conduit sainte Claire dans une Eglise, épisode des origines franciscaines indiqué aussi par une inscription : même travail que le précédent émail.

On remarque aussi l'Annonciation : sujet traité dans un ton clair et dans le style du XVIe siècle, magnifiquement encadré, aux armes cardinalices. Cet émail appartient à M. Queulain, d'Iwuy.

M. Duroux, de Lille, a exposé un bénitier émaillé qui attire aussi l'attention.

Jésus en croix entre la sainte Vierge et saint Jean. Le fond bleu semé d'étoiles d'or est très-brillant. L'encadrement en relief, avec émaux multicolores, est d'un grand effet. Il en est de même du vase destiné à recevoir l'eau bénite. Cette pièce du XVIe siècle, non signée, est très-belle.

Voici un objet très-précieux, qui nous donne un bon spécimen de la meilleure manière d'encadrer les émaux. Le sujet est dans un ovale. Il représente un ange, debout sur le monde, et montrant le livre de la vérité soutenu par des anges ; le Saint-Esprit plane au-dessus, au milieu de rayons d'or. Ce sujet est traité en grisaille. Cet ovale est encadré dans quatre pièces émaillées qui, par leur réunion avec l'ovale, forment un rectangle, encadré lui-même dans le vrai cadre, en bois doré, creusé dans toute sa longueur et sa largeur, et recevant de longues plaques émaillées, partie en relief, ce qui produit un ensemble des plus harmonieux. — XVIIe siècle.

Ce bel objet est à M. Druelle, de Douai.

Nous ne pouvons citer toutes les pièces qui composent la magnifique série que nous avons réunie à l'Exposition de Lille ; on en trouvera la nomenclature dans le catalogue. Citons pourtant encore la petite plaque émaillée n° 190, de M. Mathon, de Beauvais.

Ce petit émail représentant Jésus en croix, entre la sainte Vierge et saint Jean, est dans un genre translucide et fort brillant. Il est signé des initiales de Dominique Mouret (1560-1587).

V.

Les émaux peints forment une très-belle collection, et facilement nous aurions pu développer les descriptions qui précèdent, si nous n'avions encore tant d'autres objets dont il est nécessaire de parler. Quelques pièces sont modernes, quelques autres assez faibles ; mais beaucoup sont remarquables, et l'ensemble forme une des plus belles collections de ce genre qui se soient rencontrées dans nos Expositions.

Si des émaux peints nous passons aux émaux d'un genre supérieur,

aux émaux champlevés, immédiatement nous sommes attirés par le pied de croix de saint Bertin, le véritable chef-d'œuvre de l'émaillerie de ce genre et l'une des perles de l'Exposition. Étudions donc ce bel objet, dont nous donnons un ensemble, à la planche IV, *b*.

Évidemment il y eut autrefois une belle croix sur ce pied magnifique, qui vient de l'abbaye de Saint-Bertin et appartient aujourd'hui au Musée de la ville de Saint-Omer. Qu'est devenue cette croix ? On ne sait. Tout à l'heure nous signalerons une croix d'un travail tout semblable, qui est à l'Exposition, et qui s'adapte d'une manière assez curieuse à la base que nous avons sous les yeux. Mais, voyons d'abord comment est établi ce beau support de la croix inconnue.

La base hémisphérique de ce pied de croix, qui est à lui seul un monument, est supportée par quatre figures assises de personnages qui écrivent. On n'a qu'à lire sur les pages où ils tracent leurs paroles inspirées, et on saura quels sont ces personnages.

Jesus autem clamans voce magna emisit spiritum : c'est saint Matthieu qui écrit cela. Du reste son symbole, l'homme ailé, est au-dessus de lui. Le suivant a son livre à demi déchiré, et la partie qui reste est mal placée ; il est toutefois facile de rétablir le texte, puisqu'on en a le commencement : *In manus tuas...;* c'est saint Marc, dont l'emblème, avec le nom écrit en toutes lettres, est au-dessus du personnage assis. Saint Luc est de l'autre côté, avec son emblème et son nom. Il a de plus le texte qu'il trace sur son livre : *Et hec dicens expiravit.* Quant à saint Jean, il a perdu son livre, mais son attitude extatique, et l'aigle qui tient son nom le désignent surabondamment. Tout cela est donc fort clair : tout cela se rapporte à la mort de N.-S. J.-C., et il est évident que nous avons ici le pied d'un crucifix.

Voyons maintenant les quatre grandes scènes de l'hémisphère : Jacob donne sa bénédiction au fils de Joseph, mais il substitue le plus jeune à l'aîné, et pour cela ses bras forment une croix, symbolisant ainsi la substitution de l'Église à la synagogue et le crucifiement du Sauveur. Les noms des personnages sont écrits au-dessus de chacun d'eux.

Voici maintenant l'historique, ou plutôt la mise en scène de la première Pâque des Israélites : l'immolation de l'agneau, la marque du *Tau* (de la Croix) sur les maisons avec le sang de l'agneau, images de la Rédemption et annonce de la croix.

Une troisième grande scène nous conduit dans le désert, au rocher frappé par le bâton de Moïse, image de la croix et instrument de la source d'eau vive qui coule du rocher, image de la source de grâces et des sacrements qui sortiront plus tard de la croix du Sauveur. Les Israëlites

viennent puiser à cette source ; les animaux s'y abreuvent : tout est d'ailleurs soigneusement indiqué par les inscriptions.

A la quatrième scène, nous sommes devant la colonne qui supporte le serpent d'airain, image nouvelle de la croix et de ses effets. Moïse et Aaron sont là debout : les Israëlites blessés lèvent les mains vers ce signe de vie et sont guéris. Des inscriptions indiquent clairement toutes ces choses.

Si nous passons maintenant au sujet de la colonne, nous trouvons sur une des faces Isaac portant le *bois* de son sacrifice, prophétie de la croix; Josué et Kaleb portant la grappe de la terre promise, symbole du sang du Seigneur; les Israëlites marqués du *Tau* sur le front, les effets de la croix ; la veuve de Sarepta préparant au prophète Elie un frugal repas et tenant en forme de *croix* les morceaux de bois qui vont lui servir à ce sujet.

Il est bien évident que tout, dans ce pied de croix, indique l'objet qu'il supportait et qui est malheureusement perdu. En guise de chapiteau, entre des fleurs et des fruits d'une ciselure admirable, nous trouvons quatre figures en relief, qui ne sont autre chose que les quatre éléments, renouvelés et comme purifiés par la croix du Sauveur : l'eau, le feu, la terre, l'air, désignés par le poisson, la salamandre, la bèche, la main levée.

Le travail de cette admirable pièce est de la belle époque des émaux champlevés. Les champs d'or sont largement étendus, dominants à la manière byzantine. L'influence byzantine est sensible dans le dessin, dans les figures ; les tons des émaux sont riches, harmonieux, sévères. Toutes ces scènes ont une majesté incomparable. En vérité, ces hommes du XIIe siècle étaient des artistes : ils sentaient vivement, et ils possédaient dans l'imagination et dans le cœur les véritables trésors de l'art, comme idée et comme forme. Qu'on fasse donc aujourd'hui un pied de croix de Saint-Bertin !

Ce pied de croix a été décrit et publié avec dessins par M. Deschamps de Pas, dans les *Annales archéologiques*, tome XVIIIe ; il était à l'exposition universelle de 1867.

Nous avons dit qu'une des croix de l'Exposition de Lille était d'un travail tout semblable à celui du pied de croix de Saint-Bertin. Cette croix est celle de Liessies, le n° 504 du catalogue. Elle est décorée sur ses deux faces d'une série de douze médaillons circulaires et de huit carrés. C'est le même système de tons, le même genre de travail, et les inscriptions nombreuses qu'elle porte ont de l'analogie avec les inscriptions du pied de croix de Saint-Bertin. Placée sur ce pied, elle s'harmonise fort bien avec lui.

Peut-on en conclure que cet objet, qui vient de l'abbaye de Liessies, est bien la croix cherchée du pied de Saint-Bertin ? Cela ne nous paraît pas prouvé... On a fait, à cette époque, comme toujours, beaucoup de choses semblables ou sur un modèle ressemblant ; l'époque est la même, mais l'identité ne semble pas devoir être la conclusion de ce rapprochement.

En effet, un autre rapprochement est fait, par M. Deschamps de Pas, entre le pied de croix de Saint-Bertin et un travail analogue, plus considérable. « En 1144, dit-il, Suger fit placer dans l'église abbatiale de Saint-Denis, sur l'emplacement où avaient reposé longtemps les corps de S. Rustique et de S. Eleuthère, une croix en or supportée par une colonne. Le célèbre abbé, en parlant de cet ouvrage dit : « Quant au pied de la « croix, il est orné des figures des quatre évangélistes. La colonne qui « porte la sainte image est émaillée avec une grande délicatesse de travail « et offre l'histoire du Sauveur, avec la représentation des témoignages « allégoriques tirés de l'ancienne loi. Le chapiteau inférieur porte des « figures contemplant la mort du Seigneur. J'employai à ce travail des « orfévres de la Lotharingie, au nombre tantôt de cinq, tantôt de sept, et « c'est à peine si j'ai pu l'achever en deux années. » « Qui ne serait frappé, ajoute M. Deschamps de Pas, en lisant cette description, de la ressemblance qui existe entre le pied de croix de Saint-Bertin et celui de Saint-Denis ? Le nôtre semble être une réduction de l'ouvrage ordonné par Suger ; il a dû être fait certainement peu de temps après celui-ci, et pendant que ce magnifique travail excitait l'admiration de tous. »

Nous reviendrons plus tard à la croix de Liessies.

Arrêtons-nous maintenant à l'examen de ces Pyxides émaillées, si nombreuses à l'Exposition, et dont nous donnons plusieurs spécimens : planche V, *a*. Ces pyxides sont toutes conçues de la même manière et émaillées dans le même système. Elles ont la forme cylindrique, avec un toit en cône : c'est la forme de petite *tour*, bien connue des liturgistes.

La matière est toujours le cuivre doré, l'émail champlevé est toujours le système d'ornementation. Nous en avons deux du XIIe siècle : celles d'Annezin et de Namur, et huit ou dix du XIIIe siècle, dont la moitié à M. Desmottes de Lille, une à M. Van der Cruisse de Waziers, et les autres au diocèse d'Amiens.

Cet objet a toujours été considéré comme si précieux, à cause du travail, qu'on a fait, en sa faveur, exception à la règle liturgique qui exige des matières précieuses par elles-mêmes pour former les vases destinés à contenir la sainte Eucharistie. Voici des textes qui prouvent ce que nous venons d'avancer.

« Duæ pyxides, una argentea, vel eburnea, *vel de opere Lemovitico*, in

qua hostiæ conserventur, alia decens et honesta in qua oblatæ reponantur. » (*Constitutiones Walteri Wigorniensis Episcopi, anno* 1240, cap. I. *Collection des Conciles*, de Labbe, t. XI, col. 574; *Collection* d'Hardouin, t. VII, col. 331.)

« Duæ pyxides, una argentea, vel eburnea, *vel de opere Lemovitico*, vel alia idonea in qua hostiæ reserventur. » (*Constitutiones D. Willelmi de Bleys, anno* 1230. Apud Wilkins, *Concilia Magn. Brit.*, t. I, p. 623.)

Ces constitutions furent adoptées par beaucoup d'autres évêques, qui mirent ainsi le cuivre émaillé au même rang que les métaux précieux. Voilà pourquoi, aujourd'hui encore, soit dans les Musées, soit dans les collections particulières, soit dans les églises, nous trouvons un bon nombre de ces custodes ou pyxides en cuivre émaillé.

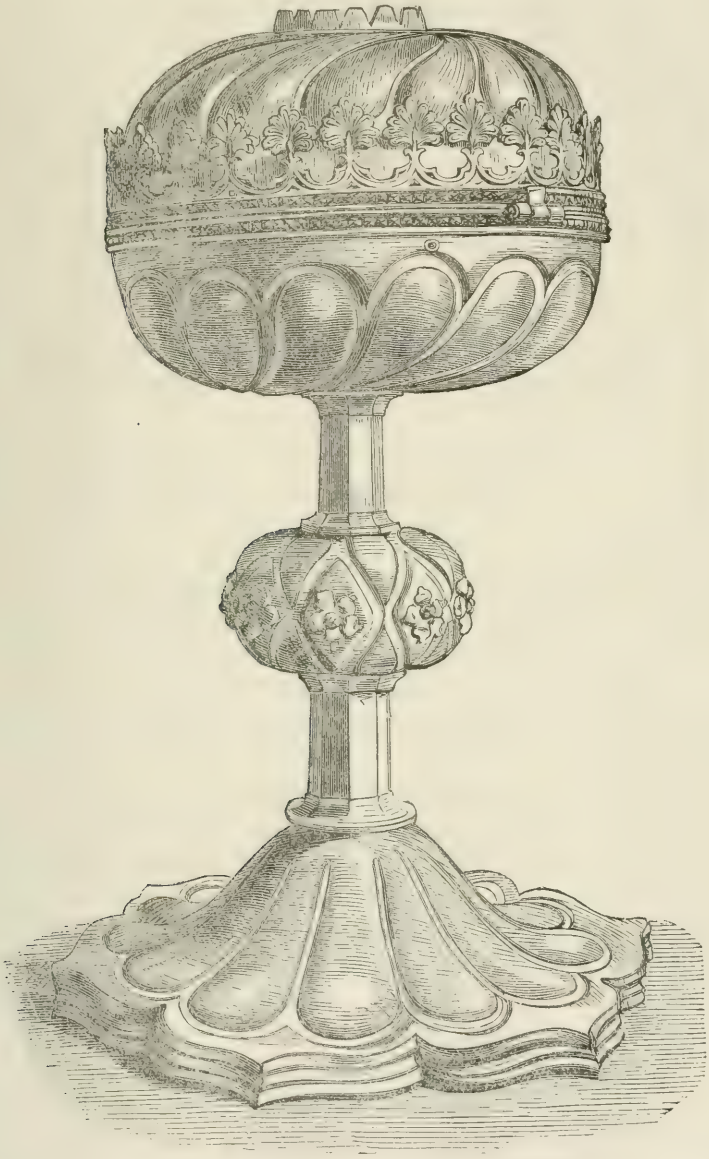
Ces pyxides étaient destinées à être suspendues, et M. l'abbé Barraud, dans sa Notice archéologique et liturgique sur les ciboires, a très-bien expliqué le système de fermeture et de suspension de ces vases eucharistiques.

Quand plus tard on cessa généralement de les suspendre, on donna aux pyxides un pied qui était devenu nécessaire, et naturellement ce pied affecta la forme du pied de calice, comme cette même forme fut admise pour le soutien des reliquaires-monstrances, et plus tard pour les monstrances du corps du Seigneur. Mais d'abord et longtemps on conserva, aux pyxides avec pied, la forme cylindro-conique qu'ils avaient d'abord. On eut alors des pyxides comme celles que nous avons réunies dans la planche V, *b*. La pyxide du milieu de la planche, appartenant à M. Van der Cruisse de Waziers, n'est-elle pas une boîte conique, avec un toit, tout comme les pyxides dont il vient d'être question ? Le toit est un peu modifié, et la boîte primitive est montée sur un pied; voilà toute la différence. Nous avons donc ici une transition évidente de la pyxide au ciboire actuel.

La modification s'accentue dans le vase qui se trouve à droite du premier (droite du spectateur), sur la même planche, et qui appartient à M. César Fontaine, de Lille. Ici le cylindre a fait place à un hexagone, et cet hexagone se reproduira partout, au pied, au nœud, au toit. La transformation sera plus complète encore dans l'autre pyxide très-ornée (côté gauche de la même planche), qui appartient à M. Desmottes, de Lille. C'est un vase nouveau, à peine reste-t-il une réminiscence de l'idée première : nous sommes au XVe siècle, la sculpture et l'architecture ont prévalu, même dans les ustensiles et le mobilier : c'est une complète transformation, comme il vient d'être dit.

M. Desmottes a eu l'heureuse pensée de faire monter sur pieds décorés

comme l'émail deux de ses pyxides anciennes. Ceci nous donne une idée exacte de la transition de l'usage primitif à l'usage actuel et nous aide à



comprendre les degrés successifs de ces changements. La réunion des huit pyxides qui forment la planche V offre donc un sujet d'étude on ne peut plus instructif.

Une des formes les plus gracieuses que l'on puisse rencontrer dans les pyxides transformées et devenues ciboires, est assurément le vase du XVIe siècle dont nous donnons à la page précédente la gravure sur bois. Il y a longtemps que nous possédons ce beau vase, qui a été dessiné et moulé. Rien n'est élégant comme les courbes variées qui vont du pied au nœud et à la coupe : les pointes de diamant et la couronne de trèfles du diadême sont d'un effet charmant. Il y avait autrefois, sur le couvercle de ce ciboire, un petit toit, dont on voit encore les attaches, et qui servait à attester, une fois de plus, l'origine première de la pyxide.

VI.

Nous voici devant un objet d'art des plus importants, le beau Polyptique en ivoire de M. Ozenfant, de Lille, reproduit à la planche VIIe du présent travail.

Cette œuvre a 0^m 40 de hauteur. Le milieu est une délicieuse statuette de la Ste Vierge, tenant l'Enfant-Jésus sur le bras droit. L'Enfant est vêtu d'une robe blanche et d'un petit manteau doré. Sa main droite bénit, à la manière latine. La Ste Vierge est vêtue d'une robe fond d'ivoire à grandes fleurs rouges, d'un manteau ivoire, or et bleu-vert, et d'un voile surmonté d'un diadème d'or. Elle a les pieds chaussés. L'ensemble de la polychromie, très-étudiée, laisse ressortir le ton de l'ivoire en l'enrichissant d'or et de couleurs. De la main gauche la Ste Vierge présente une fleur à son fils, qu'elle porte en souriant avec une expression d'indicible joie.

Sur les volets on remarque les scènes suivantes :

Des anges thuriféraires, un autre ange portant des couronnes, l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, l'Adoration des Bergers, l'Adoration des Mages, la Présentation au Temple. Tous ces bas-reliefs, au nombre de huit principaux et de quatre moindres, sont traités dans le même système de polychromie sobre et savante, faisant valoir la précieuse matière et marquant les lignes et les fonds avec une harmonie des plus douces à l'œil. XIVe siècle. (Ecole française).

On est étonné, quand on considère ces œuvres anciennes, en les comparant, par la pensée, à nos essais actuels. Au point de vue spécial de la polychromie, quelle douceur, quelle harmonie, quelle agréable série de tons dans les œuvres anciennes! Et maintenant quelle pauvreté, que d'effet cherché sans être obtenu! Peindre l'ivoire nous paraîtrait aujourd'hui une monstruosité : et voilà un ivoire peint, dans lequel vous voyez parfaitement l'ivoire aux endroits où il est bon de le voir, et cet ivoire est

(*a*) VIERGE MARTYRE
SORTANT DE PRISON ET CONDUITE AU SUPPLICE
(M. Lurang, t-Warin, d'Amiens).

(*b*) LA FUITE EN ÉGYPTE
COMMENCEMENT DU XVIe SIÈCLE
(M. le Chanoine Van Drival).

POLYPTIQUE EN IVOIRE
(M. Ozenfant, de Lille).

rendu plus brillant et plus riche par les couleurs et par l'or, tant cet or et ces couleurs sont disposés avec goût. Ce sens de l'harmonie décorative, venu de l'Orient où il existe toujours, revivra-t-il dans nos contrées, longtemps livrées au mauvais goût? Oui certainement, si l'on s'inspire des beaux modèles, si l'on se pénètre des principes simples et vrais de l'art décoratif.

Quoi de plus doux à l'œil, de plus calme, de plus vrai, par exemple, que ces tons de fresque des immenses toiles peintes que nous avons sous les yeux dans la grande galerie des fêtes ! Comme ces tons sont sobres ! Rien n'est heurté, rien ne crie : tout concourt à produire un ensemble agréable, malgré le mouvement et même le tumulte de plusieurs scènes et le grandiose de toutes. C'est majestueux, c'est grand, c'est noble : est vrai que nous sommes ici en présence d'une création de Raphaël.

Tous les détails historiques de ces toiles peintes ne sont pas connus, mais on en sait assez pour y voir une des pensées du maître, réalisée avec quelques modifications dans les cartons de Hamptoncourt et les tapisseries du Vatican. Voici d'ailleurs les nombreuses données que nous avons sur ces grandes toiles, qui couvrent à elles seules une partie notable des vastes murs de notre belle Exposition.

« Les tapisseries de Raphaël qu'on voit aujourd'hui au Vatican, se divisent en deux groupes, que les Guides ont coutume de désigner par les mots *vieille école* et *nouvelle école*. Celles de la *vieille école* ont été exécutées avant les autres, voilà tout ce qu'il faut entendre par ces dénominations.

« Dix tapisseries furent destinées à la chapelle Sixtine, ce sont celles de la *vieille école*. Elles sont entourées d'une large bordure qui représente, en clair-obscur, divers actes de l'Histoire-Sainte ou de celle de Léon X. Elles portent, à l'angle gauche supérieur de cette bordure, les armes de la famille Médicis.

« Les sujets de nos toiles étant de ce premier groupe, il est inutile de parler longuement du second qui fut destiné à l'ornement des salles du Vatican. Cependant, plusieurs amateurs ayant confondu toutes ces tapisseries en un seul bloc, il est bon de savoir que celles de la *nouvelle école* se distinguent des autres en ce qu'elles ne sont pas entourées d'un large encadrement, mais d'une simple guirlande de fleurs. Elles ont été tissées par des ouvriers moins habiles. Enfin les figures sont beaucoup plus grandes que nature et paraissent hors de proportion quand elles sont à côté des personnages du premier groupe.

« Un auteur italien, *Taja*, dans sa description du Vatican, dit que Raphaël employait *Pierino del Vaga*, qui était un de ses élèves, à grandir ses des-

sins et à faire ainsi les cartons des tapisseries. Il parle en général et cependant il ne cite que des tapisseries entourées de guirlandes de fleurs, c'est-à-dire de la *nouvelle école*. On en a perdu tous les cartons. Il paraît que les fragments qu'on en a trouvés sont peints à l'huile, ce qui ferait douter qu'ils soient originaux, car tous les cartons de celles de la *vieille école* sont peints à la tempera.

« Les vingt-quatre tapisseries de ces deux groupes forment ensemble la plus belle œuvre de Raphaël. Il les composa dans les six dernières années de sa vie, et jamais il n'allia avec plus d'élégance et de succès le naturel à la dignité, à la noblesse, à la magnificence et à la piété.

« Raphaël mourut avant que les tapisseries de la *nouvelle école* fussent tissées, mais il fut témoin de l'enthousiasme excité par la vue de celles de la *vieille école*. Elles furent exposées dans la chapelle Sixtine en 1519, le 26 décembre, fête de saint Étienne. Le peuple romain, qui est si passionné pour les beaux-arts, s'écriait qu'un miracle les avait produites et non la main des hommes. En effet le peintre s'était attaché à déployer dans les vêtements, dans l'architecture et dans les paysages une richesse et une variété capables d'éblouir. Ce n'étaient plus, pour le peuple, des tableaux, c'était la réalité même. La laine et la soie représentaient au naturel les vêtements des personnages couverts des étoffes les plus éclatantes lesquelles étaient encore ornées de broderies délicates. L'or et l'argent, par leurs fils habilement tissés formaient les casques, les cuirasses, les armes, les boucliers et jetaient un éclat savamment ménagé par des oppositions convenables.

« Certes, jamais les couleurs couchées sur le papier ou sur la toile n'approcheront de ce brillant, de cette vérité et de cette magnificence ; et cependant, au point de vue de l'art, il serait bien préférable que les originaux de Raphaël eussent été tous conservés et qu'on eût plutôt à regretter quelques tapisseries perdues. Car si ces cartons, qui sont peints à la tempera, ne saisissent pas aussi vivement l'esprit du vulgaire, ils sont bien plus remarquables par la variété et la justesse de l'expression dont les finesses sont impossibles à copier avec exactitude en tissant des tapisseries.

« D'ailleurs aujourd'hui les fils de soie et de laine ont perdu leurs vives couleurs d'une manière fort inégale. Des taches, qui nuisent beaucoup à l'effet, sont formées par les fils d'or qui composent la chaîne et qui dépassent la trame en beaucoup d'endroits même sur les figures des personnages ; car il ne faut pas oublier que ces chefs-d'œuvre ont subi bien des vicissitudes. Ils ont été enlevés deux fois du Vatican, d'abord en 1527, lors du sac de Rome, et ensuite pendant le cours de la révolution française.

« Sur les dix tapisseries dont nous parlons, une est presque complétement perdue, c'est *le Tremblement de terre*, autrement dit : *la Prison de saint Paul.* Il n'en reste plus qu'un fragment. Une autre a été coupée sur la moitié de sa hauteur, c'est *la Conversion de Sergius*, autrement nommée : *l'Aveuglement d'Elymas.* La partie supérieure a été conservée et se voit encore aujourd'hui.

« Quant aux cartons, sur les dix il n'en reste que sept. L'Angleterre regarde comme une gloire de les posséder. Il en manque donc trois. Ce sont : *la Prison de saint Paul, la Lapidation de saint Étienne, la Conversion de saint Paul.* »

« Nos toiles présentent ce dernier tableau, et afin qu'on saisisse d'un coup d'œil quelles sont les tapisseries, les cartons et nos toiles qui existent, nous en donnons ici l'indication :

IL RESTE	en tapisseries	en cartons	en toiles
1. La prison de S. Paul.	un fragment	0	0
2. La lapidation de S. Étienne.	existe	0	0
3. La guérison du boiteux.	existe	existe	0
4. Ananias frappé de mort.	existe	existe	0
5. Le sacrifice de Listri.	existe	existe	0
6. La conversion de Sergius.	une moitié	existe	existe
7. La pêche miraculeuse.	existe	existe	existe
8. Le Sauveur remettant les clefs à S. Pierre.	existe	existe	existe
9. La prédication de S. Paul.	existe	existe	existe
10. La conversion de S. Paul.	existe	0	existe

Mais voyons, il en est temps, les sujets représentés par les cinq toiles peintes que nous avons à l'Exposition de Lille.

1° *Conversion de Sergius.* — Le proconsul Sergius désirant entendre la parole de Dieu, fit appeler saint Pierre et saint Barnabé qui venaient d'arriver à Paphos dans l'île de Chypre. Mais Élymas, c'est-à dire le magicien, car son nom était Barjésu, leur résistait, cherchant à détourner le proconsul d'embrasser la foi.

Saint Paul, rempli de l'Esprit-Saint, le regarda fixément et lui dit : « Homme plein d'artifices, enfant du démon, ennemi de toute justice, ne cesseras-tu jamais de détourner les autres des voies du Seigneur? Maintenant la main du Seigneur s'appesantit sur toi, tu vas devenir aveugle et jusqu'à un certain temps tu ne verras plus le soleil. »

Aussitôt les ténèbres tombèrent sur lui, ses yeux s'obscurcirent et, tournant de tous côtés, il cherchait quelqu'un qui lui donnât la main. A la vue de ce miracle, le proconsul se convertit.

Tel est le sujet de cette toile, tiré du chapitre XIII des *Actes des Apôtres.*

Au milieu du tableau, le proconsul, élevé sur son tribunal, exprime par ses gestes, son étonnement. L'attitude de saint Paul est menaçante. A droite et à gauche du proconsul, les licteurs et les autres spectateurs expriment la crainte ou la joie suivant qu'ils sont païens ou chrétiens.

2° *La pêche miraculeuse.*— Jésus étant sur le bord du lac de Génésareth et pressé par la foule, qui venait entendre la parole de Dieu, vit deux barques de pêcheurs sur le rivage. Il entra dans l'une et, s'étant assis, il parlait au peuple.

Ayant cessé de parler, il dit à Simon : « Avancez au large et jetez vos filets. »— « Maître, répondit Simon, nous avons travaillé toute la nuit sans rien prendre, néanmoins, sur votre parole, je jetterai le filet. »

Ils prirent une si grande quantité de poissons que leur filet se rompait et ils firent signe à leurs compagnons, Jacques et Jean, fils de Zébédée, qui étaient dans l'autre barque, de venir les aider. On emplit tellement les deux barques qu'elles étaient sur le point de couler à fond.

Simon-Pierre se jeta aux genoux de Jésus disant : « Eloignez-vous de moi, Seigneur, car je ne suis qu'un pécheur. »

C'est le moment que le peintre a choisi. Derrière Simon, saint André, son frère, est sur le point de se jeter aussi à genoux.

3° *Jésus remet les clefs à saint Pierre.*— Le Sauveur, séparé des apôtres, est debout, simple et majestueux : d'une main il montre un troupeau, ce qui répond à : Paissez, mes brebis. De l'autre, il indique les clefs qu'il a remises à saint Pierre, lequel, à genoux, le contemple avec dévotion. Derrière saint Pierre est saint Jean, puis saint Thomas qui porte sur son visage l'expression du doute ; un disciple, qui tend la main vers le Sauveur, semble lui dire : Êtes-vous persuadé ? Plus loin, saint Mathieu est désigné par le livre qu'il porte sous le bras.

4° *Prédication de saint Paul à Athènes.* — Saint Paul, élevé sur les degrés d'un édifice, prêche aux Athéniens le dieu inconnu. Le caractère des différentes sectes est représenté par l'expression des groupes qui entourent l'apôtre ; le stoïcien prête une attention dédaigneuse ; les disciples de Platon sont émus de la beauté de la doctrine ; un groupe de rhéteurs et de sophistes disputent vivement.

Le cynique, appuyé sur son bâton, réfléchit et cherche des objections. Enfin le triomphe de la grâce est exprimé par la conversion de Denis l'aréopagite et de Damaris placés vers la gauche du tableau. Ils manifestent par leurs gestes expressifs qu'ils abandonnent l'idolâtrie.

Tout dans saint Paul exprime l'énergie, la dignité, la persuasion et la simplicité.

A l'extrémité de gauche du tableau, deux femmes s'avancent vers le temple de Mars. Dans le centre, deux personnages s'en éloignent.

5° *Conversion de saint Paul.* — Saint Paul, effrayé d'entendre la voix du Sauveur, est tombé de cheval. Toutes les figures expriment l'étonnement et la frayeur.

« Si l'on examine avec quelque attention ces cinq toiles, en les comparant aux gravures et aux photographies des cartons [1], on s'assurera que ces toiles ne sont pas des copies. L'expression des figures dans les unes, la disposition des groupes dans d'autres, le nombre des personnages dans quelques groupes, les accessoires et les fonds dans toutes sont différents dans ces toiles et dans les cartons.

« La hauteur des cartons est de 3 mètres 45, à l'exception de ceux qui sont coupés. La hauteur des toiles n'est que de 3 mètres et cette diminution sur la hauteur est d'autant plus remarquable que les longueurs sont de beaucoup augmentées, même en faisant abstraction des personnages qui sont ajoutés à nos toiles.

« Toutes les figures de la *Conversion de Sergius* sont plus jeunes dans notre toile. La figure principale a un air moins sévère, ce qui semble plus conforme à l'histoire qui présente le proconsul comme un homme simple, de bonne foi, sans méchanceté, et plein de raison.

« Dans le *Sauveur qui remet les clefs*, les gestes des personnages et la pose du Christ sont variés.

« Le dernier personnage de la barque où est Jésus, dans la *Pêche miraculeuse*, est très-séparé dans notre toile du premier homme de la seconde barque, tandis que le carton représente ces personnages se touchant en apparence par le pied [2]. Les barques sont représentées plus grandes sur nos toiles et elles sont encore beaucoup trop petites, mais on sait que Raphaël a imité en cela les bas-reliefs de la colonne Trajane, où les barques sont loin d'avoir des dimensions proportionnées au nombre d'hommes qu'elles portent ; si les barques étaient beaucoup plus grandes, l'effet serait désagréable.

« Derrière l'homme au bâton, de notre *Prédication de saint Paul*, on voit deux hommes de plus dans le dernier groupe de gauche. Ces person-

[1] Les cartons sont peints renversés. Ce qui est à droite dans les tapisseries est à gauche dans les cartons.

[2] Un Anglais, qui a beaucoup étudié Raphaël, m'a assuré qu'il y avait à Berlin un dessin, en petit, original semblable à no re toile Si ce fait est vrai, comme je le crois, il forme une présomption en faveur de l'originalité de notre toile qui aura été faite en grandissant les dessins de Raphaël sous ses yeux Des connaisseurs ont même pré endu reconnaître la main de *Pierino del Vaga* et de *Timoteo della Vite*, élèves de Raphaël, que l'histoire désigne plus particulièrement comme ayant été employés par le maître pour les cartons de ses tapisseries.

nages, qui n'existent ni sur les tapisseries, ni sur les cartons, sont évidemment du style de Raphaël. Il y a encore sur cette toile, et aussi sur celle qui représente la *Conversion de saint Paul*, des figures tout à fait à la gauche du tableau et qui allongent de beaucoup nos toiles, comparativement aux cartons.

« Ces figures sont des améliorations évidentes dans chacune de ces compositions. En effet, chacun se demande, en regardant le carton de la *Prédication de saint Paul*: Pourquoi voit-on, dans le milieu du tableau, deux petits personnages qui s'éloignent de la scène? Plusieurs écrivains en ont cherché le motif, parce qu'ils savaient que, dans les compositions de Raphaël, il n'y a jamais de figures qui ne se lient pas au sujet et qui ne servent pas à l'expliquer. Mais, dans notre toile, les deux femmes, qui sont en dehors des groupes, s'avancent vers le temple et indiquent avec les petits personnages qui s'en vont qu'il y avait, auprès de l'assemblée à laquelle saint Paul s'adressait, un mouvement de va-et-vient du peuple qui venait prier dans le temple.

« Cette assemblée était l'aéropage, tribunal qui se tenait dans un lieu consacré à Mars, et le peintre l'a réuni en avant même de ce dieu dont la statue est placée devant le portail. Tout ceci explique aussi la présence de Damaris derrière l'aéropage. Elle était sur le point d'entrer dans le temple, comme les deux femmes qui arrivent, et elle s'est arrêtée pour entendre l'apôtre.

« Une autre amélioration de la même composition se trouve dans notre toile, en la comparant au carton : c'est la séparation considérable des deux édifices, tandis qu'ils sont l'un sur l'autre dans la tapisserie, ce qui produit un effet peu agréable.

« Les changements et les améliorations que notre toile de *la Conversion de saint Paul* présente, lorsqu'on la compare à la tapisserie, ne sont pas aussi considérables. Cependant il n'était pas agréable de voir que le bras du jeune homme qui arrête le cheval de saint Paul était coupé par l'encadrement du tableau. Notre toile ne présente pas ce défaut, et le cheval a devant lui de l'espace pour s'élancer. On voit encore de plus que dans le carton un homme en avant du cheval. Il se sauve en appelant du secours. De petits groupes d'hommes armés accourent dans le lointain. On sait que le carton de cette tapisserie est perdu.

« D'après ces changements, plusieurs personnes ont pensé que ces toiles représentent la première idée de Raphaël et qu'il resserra les compositions et en retrancha même des personnages, lorsqu'il voulut les faire tenir dans les espaces qui leur étaient destinés à la chapelle Sixtine. Car il ne faut pas oublier qu'il devait encore y faire tenir les encadrements en clair-

obscur dont il les a ornées. Il était difficile de faire tout d'un seul jet, car le peintre était encore assujetti à placer sur les cartons les compositions renversées de droite à gauche. On ne possède aucun détail sur les cartons de ces encadrements en clair-obscur.

« Nous tirerons une seule conclusion de cette petite discussion, c'est que nos toiles ne sont pas des copies. Le copiste aurait amélioré dans des parties essentielles les compositions de Raphaël ! Et à quelle époque, ces copies auraient-elles été faites? Toutes les tapisseries furent enlevées de Rome en 1527. *la Conversion de Sergius* fut alors coupée et la partie inférieure n'a jamais reparu. Ce fut seulement en 1553, sous Jules III, que le Vatican rentra en possession de ces chefs-d'œuvre, et déjà l'art était dans une grande décadence.

« Ces toiles ont été trouvées à Rome. D'où viennent-elles? Telle est la question que chacun se fera et que nous nous sommes faite aussi. Dans les recherches auxquelles nous nous sommes livré, nous n'avons trouvé que le passage suivant qui peut jeter quelques lumières sur ce sujet. Nous le citons en italien, il est tiré d'une note de M. Longhena dans sa traduction italienne de *la Vie de Raphaël*, par M. Quatremère de Quincy, page 382.

« Nell' antico ducale palazzo di Mantova, ora *regio imperiale palazzo* havvi un appartamento denominato degli Arazzi per esserne tutti le stanze adorne di veri e finti arazzi, tutti esseguiti sui disegni del Sanzio. I veri in numero di 9 furono tessuti nel Borgo di S. Giorgio di Mantova per ordine del Cardinale Ercole Gonzaga; i finti che sono 6 vennero pitturati sopra tela expressamente lavorata a finto arazzo, da Felice Campi mantovano : de' quali tutti trovasi l'indicamento nella *Guida di Mantova*, dell'avv. Francesco Antoldi, 3ª edizione, Mantova, 1821, pag. 20 e seg. I finta sono copie, a quello che si dice, di altrettanti tessuti in oro e seta, esistenti nello stesso Ducale palazzo, cui furono tolti l'anno 1630, nel sacco dato dagli Imperiali ; ed essendo quindi passati in proprietà della Regina di Svezia, alla morte di questa restarono al Vaticano. »

« Il existe en effet dans le palais de Mantoue quinze tapisseries exécutées sur les dessins de Raphaël : ce sont les mêmes sujets qu'on voit au Vatican.

« L'assertion la plus extraordinaire de cette note est que la reine Christine de Suède aurait possédé et laissé au Vatican des tapisseries de Raphaël, lesquelles étaient auparavant à Mantoue et en ont été enlevées en 1630, lors du sac de cette ville par les Impériaux. D'après les recherches que nous avons faites, la Reine n'a point laissé de tapisseries au Vatican, mais il est possible qu'elle ait laissé des toiles peintes en tapisseries dans le

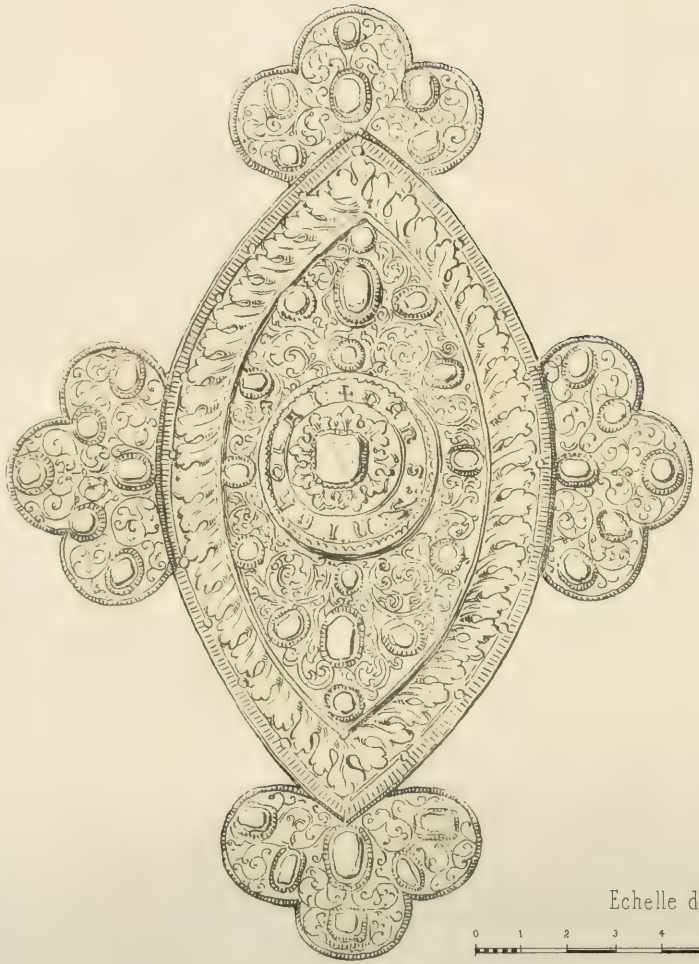
palais *Riario* qu'elle habitait et qui est aujourd'hui le palais *Corsini*. Ce serait alors celles que nous présentons ici. Elles ne proviendraient pas de Mantoue, mais d'Urbin. En effet on sait que tous les tableaux de Raphaël que possédait la Reine venaient des ducs d'Urbin.

« Plusieurs princes, mais surtout le duc d'Urbin, s'étaient attachés à recueillir tout ce qui venait de Raphaël et l'avaient même prié de leur envoyer une copie de tout ce qu'il exécutait. L'histoire ajoute que pour complaire aux augustes personnages qui lui adressaient de semblables demandes, Raphaël, ne voulant pas laisser sortir de copies de ses ateliers, faisait des modifications aux sujets qu'il avait représentés, et ces nouveaux tableaux étaient exécutés comme les premiers, c'est-à-dire, par ses élèves dont il retouchait le travail, à mesure qu'il avançait. Les élèves de Raphaël étaient de bons maîtres, et tous les amateurs de tableaux savent qu'il n'y a peut-être que les portraits qu'il ait exécutés sans se faire aider par ses élèves. Jamais un seul homme n'aurait pu peindre toutes les œuvres qu'il a laissées.

« Il ne serait pas possible que nos toiles eussent été peintes du temps de Raphaël, si la manière de peindre qu'on nomme à Rome *aux sucs d'herbes* n'était pas connue dans le XVIe siècle ; car on remarquera que nos toiles sont couvertes d'une sorte de *tempera* qui n'a laissé aucune épaisseur. Cette manière de peindre est perdue aujourd'hui, et nous avons fait et fait faire des recherches soit auprès des connaisseurs à Rome soit auprès des érudits ou dans les bibliothèques pour savoir positivement à quelle époque cet art a été inventé. Elles n'ont pas conduit à un résultat bien positif. Cependant nous avons remarqué que tous les auteurs renommés parlent de la grande science de Jules Romain dans l'art d'employer les couleurs en les délayant avec des gommes, et c'est lui, dit *Baglione* dans son *Histoire de la vie des peintres*, qui enseigna cet art à *Jules Clovio*. Or, d'après *Lanzi*, Jules Clovio fut le premier qui enseigna publiquement l'art de peindre à la détrempe.

« Il est difficile de dire ce que Lanzi a entendu par cette expression, à moins que ce ne soit le mode de peindre dont nos toiles offrent un exemple. La détrempe, la tempera et même une sorte d'encaustique, quoi qu'on en ait dit, étaient connus longtemps avant Jules Romain.

« On portera sur tout cela le jugement qu'on croira le plus juste. Quel qu'il soit, les toiles actuelles donnent une idée exacte de cinq des plus belles compositions de Raphaël, de celles où ce peintre a le mieux caractérisé les actes et les passions des personnages qu'il a représentés, principalement de ceux que l'expression de la piété et de la gravité doivent faire reconnaître. »



Echelle de 10 centim.s

0 1 2 3 4 5

Ce qui précède est extrait d'une Notice qui a paru en 1865, à Paris, chez Mme Ve Benjamin Duprat. Ces détails étaient nécessaires pour se faire une idée exacte des pièces que nous examinons. En résumé, ce sont bien des œuvres de Raphaël, des modifications de sa pensée, des toiles sorties de son atelier et vénérables à ce titre, comme elles le sont par la majestueuse grandeur avec laquelle elles se présentent à nos regards. Ces toiles sont exposées par MM. L. Monnier, de Nantes, et Pagès, de Paris.

VII.

Si nous revenons à l'orfévrerie, où il y a tant à admirer, nous pourrons nous occuper d'un autre genre de travail.

Ce reliquaire *encolpion* ou phylactère, portant en saillie, à la place d'honneur, à l'umbo de cette sorte de bouclier, une dent de S. Nicolas, nous offrira un premier exemple de ce travail dit *au repoussé*. N'est-ce pas en effet une œuvre très-belle que cette simple feuille d'argent, fixée sur un support en bois, et modelée en un magnifique *Agnus Dei ?* Les feuilles qui entourent cet agneau de Dieu et lui forment une croix toute belle, sont particulièrement remarquables par les lignes largement tracées qui les rattachent à la bordure et laissent l'œil parcourir avec plaisir les plus harmonieux contours. C'est d'une beauté et d'une simplicité antique. Le pointillé qui vient relever partout ces lignes et les accuser avec force, et qui suit d'ailleurs jusqu'aux contours de l'*Agnus Dei* lui-même, aide le tout à produire un effet plein de grandeur. Quelques parties sont dorées, le reste est la feuille d'argent dans toute sa blancheur.

Souvent nous allons retrouver des objets travaillés d'une manière analogue, c'est-à-dire en feuilles métalliques *au repoussé*, appliquées sur une *âme* en bois. Il est bon d'étudier les origines antiques de ce genre de travail.

Voici ce que nous trouvons dans le chapitre 25e de l'*Exode*.

Jéhova parla à Moïse en ces termes :

« Dis aux enfants d'Israël qu'on prenne une oblation pour moi. Vous prendrez pour moi cette oblation de tout homme dont le cœur l'y engagera.

« Et voici l'oblation que vous recevrez d'eux : de l'or, de l'argent et du cuivre ; de la laine bleu de ciel, rouge foncé, cramoisi ; du fil de lin et des poils de chèvre ; des peaux de bélier teintes en rouge, des peaux de téhaschim et du bois de Sittim ; de l'huile pour le luminaire, des aromates pour l'huile d'onction et pour la vapeur des parfums ; des pierres de Schoam, des pierres à être enchâssées pour l'éphod et le pectoral.

« Ils me feront un Sanctuaire, et j'habiterai au milieu d'eux. Ainsi je vais te montrer le modèle du tabernacle et le modèle de tous ses ustensiles, et c'est ainsi que vous les ferez.

« Ils feront une arche de bois de Sittim de deux coudées et demie de long, d'une coudée et demie de large, et d'une coudée et demie de haut.

« Tu la couvriras d'or pur, en dedans et en dehors, et tu y feras un couronnement d'or tout autour.

« Tu fondras quatre anneaux d'or, que tu y mettras aux quatre coins, deux anneaux d'un côté et deux de l'autre. Tu feras aussi des barres de bois de Sittim et tu les couvriras d'or : tu feras entrer ces barres dans les anneaux aux côtés de l'arche, et ils serviront à la porter. Ces barres y resteront sans en être jamais retirées.

« Tu mettras dans l'arche le témoignage que je te donnerai.

« Tu feras aussi un couvercle d'or pur, de deux coudées et demie de long et d'une coudée et demie de large. Tu feras deux chérubins d'or ; tu les feras au marteau (poussés) des deux bouts du couvercle, l'un du bout de çà et l'autre du bout de là, et tu les feras du couvercle même, sur ses deux bouts.

« Les deux chérubins étendront les ailes en haut, couvrant de leurs ailes le couvercle, les faces l'un vers l'autre, et leurs faces seront vers le couvercle. Tu mettras le couvercle sur l'arche et dans l'arche le témoignage que je te donnerai.

« C'est là que je me rencontrerai avec toi, et je te parlerai de dessus le couvercle, d'entre les Chérubins qui sont sur cette arche du témoignage et je te donnerai mes ordres pour les enfants d'Israël.

« Tu feras une table de bois de Sittim de deux coudées de longueur, d'une coudée de largeur, et d'une coudée et demie de hauteur. Tu la couvriras d'or pur, et tu feras un couronnement d'or tout autour... Tu y mettras quatre anneaux d'or, et tu les placeras aux quatre coins des quatre pieds. (Il y aura, comme pour l'arche, des barres pour transporter la table, puis des vases, cuillers, appuis, tubes de purification pour y faire des libations, le tout en or pur.)

« Tu mettras sur cette table le pain d'exposition devant moi continuellement.

« Tu feras aussi un candélabre pur. Ce candélabre sera façonné au marteau.

« Sa base, son fût, ses calices, ses pommeaux et ses fleurs sortiront de lui.

« Ses branches sortiront de ses côtés, trois branches d'un côté et trois de l'autre.

« Il y aura trois calices en forme d'amande à une des branches, un pommeau et une fleur, et trois calices en forme d'amande à une autre branche, un pommeau et une fleur ; ainsi pour chacune des six branches qui sortent du candélabre, et à la tige même il y aura un pommeau sous deux branches tirées du candélabre, un autre pommeau sous deux autres branches, et ainsi des six branches qui en sortent. Le tout sera d'une seule pièce d'or, façonnée au marteau.

« Fais aussi les sept lampes du candélabre : lorsqu'on allumera ses lampes, la lumière se projettera sur le côté de devant. Les mouchettes et les petits cendriers seront d'or pur. Un kikar d'or pur sera employé à le faire avec tous ses ustensiles. Regarde et exécute, selon le modèle qu'on t'a fait voir sur la montagne ».

Arrêtons-nous à ce chapitre, avant de pénétrer dans un autre ordre d'idées et d'avoir à examiner un autre genre de travail, celui des tentures et tapisseries.

Que voyons-nous dans le chapitre 25e que nous venons de lire ?

D'abord c'est une grande abondance, une véritable richesse d'objets de toute nature et du travail le plus varié.

Il y a de l'or, de l'argent, du cuivre. Il y a des teintures bleu de ciel, rouge foncé, cramoisi ; des bois rares et précieux ; des pierres précieuses travaillées.

Ensuite, dès que l'on sort des nomenclatures pour entrer dans l'exposé du travail qui modifie et façonne la matière précieuse, on trouve les procédés les plus difficiles, les plus avancés, mis en action avec une netteté qui affirme un usage ancien et habituel. Les chérubins, c'est-à-dire des figures humaines, ou tout au moins d'animaux, avec des aîles, sont façonnés au marteau, c'est-à-dire au repoussé, en matière très-ductile sans doute, puisque c'était de l'or, mais aussi en une sorte de travail fort difficile et artistique au premier chef. Voilà pour l'arche.

Mais il y a ensuite le candélabre, dont le travail est réellement surprenant.

Ce candélabre est d'or pur. Il est façonné au marteau. Sa base, son fût, ses calices, ses pommeaux et ses fleurs sortent du chandelier même et sont faits d'une seule feuille d'or. Et puis, il y a en tout sept branches, trois d'un côté, trois de l'autre, une au milieu. Chaque branche a trois calices, un pommeau et une fleur, quatre calices à la tige du milieu, et tous ces calices ont la forme antique de l'amande. Les pommeaux et les branches sortent de la tige, est-il dit expressément, et le tout est d'une seule pièce d'or pur, façonné au marteau. Ces conditions fort dificiles à remplir, ne supposent-elles pas une habileté artistique que rien ne saurait

déconcerter? Il est vrai que les Juifs sortaient d'Egypte, qu'ils y avaient vu exercer et sûrement exercé eux-mêmes les procédés les plus avancés des arts plastiques, et l'on sait aujourd'hui combien l'Egypte avait mené loin ces sortes d'œuvres où sa patience et sa longue suite de générations d'artistes et d'ouvriers avaient eu le temps de mettre à profit les observations, la pratique, et de réaliser de véritables merveilles.

Il y a ensuite les lampes, que l'on appendait au candélabre, selon l'interprétation la plus vraisemblable, et les petits ustensiles également en or pur.

Nous pouvons bien dire, à la lecture de choses si extraordinaires, aujourd'hui plus faciles à comprendre quand nous avons vu de nos yeux tant d'œuvres égyptiennes non moins parfaites, que ce travail des métaux au repoussé se perd, à la lettre, dans la nuit des temps. Si on songe à tous les instruments que suppose la mise en œuvre de ce procédé, même dans ses conditions les plus simples ; si d'ailleurs on veut bien remarquer encore que les œuvres les plus parfaites de l'Egypte, en écriture, en hiéroglyphes, comme en bijoux, sont les plus anciennes; on en concluera que c'est l'art qui est vieux dans le monde, et que c'est la barbarie qui est moderne.

N'est-il pas remarquable que l'arche de Moïse ait été et soit encore, à la lettre, un type exact du système employé presque à toutes les époques par l'art religieux?

Qu'est-ce en effet que cette âme en bois qui fait presque toujours le substratum, la pièce de support, de nos objets au Moyen-Age : croix, reliquaires, encolpia, châsses, coffrets? Ce n'est pas autre chose que le coffre de bois qui disparaît sous les feuilles d'or dont on le recouvre, ou plutôt qu'il supporte. De même c'est sur du bois que nous voyons monter et établir les lames d'argent doré, travaillées, elles aussi, au repoussé, qui forment nos châsses, nos croix de procession, et beaucoup d'autres objets religieux. Ce système est profondément artistique ; il se prête à toutes les exigences ; il allie la fermeté du bois à la souplesse et à la malléabilité des métaux : rien d'étonnant qu'on se soit plu à l'employer souvent et dès les époques les plus lointaines, comme aux plus rapprochées de nous. On s'est si bien trouvé du système des âmes en bois qu'on ne s'est pas borné à les employer pour soutenir des lames d'or ou d'argent au repoussé ; on les a encore fait servir à recevoir des plaques émaillées et toute sorte d'autre travail.

Nous aurons bien souvent à signaler des œuvres ainsi exécutées, parmi les nombreux objets qui vont nous passer sous les yeux.

VIII.

Voici un délicieux objet d'art et en même temps une vénérable relique qui rappellent une des figures les plus pures qu'il soit possible de trouver parmi les héros du christianisme décorés du nom de Saints. Ste Aldegonde est le nom de cette vierge sage et fidèle, qui voulut, à douze ans, recevoir le voile sacré de la main des Pontifes, et qui le reçut de l'Esprit-Saint. C'est ce voile que nous avons sous les yeux, et c'est la châsse même dans laquelle il fut renfermé, dans les circonstances que nous allons dire. Dans le haut de la châsse, c'est encore le voile que nous voyons enlevé par la colombe mystérieuse qui va le déposer sur la tête d'Aldegonde. La châsse est la traduction artistique du récit auquel nous ne voulons rien enlever de sa fraîcheur.

« S. Aubert donc et S. Amand ne voulans forligner des ceremonies « anciennes et ecclesiastiques amenerent la Vierge en l'oratoire susdit, « (Haut-Mont), affin que là par leurs benedictions sacerdotales dignement « consacrée et espousée à Nostre Seigneur Jésus-Christ, elle receut le « voile et habit de la sacrée religion. La benediction donc competente à « cest effect estant encommencée par les Prestres de Dieu, la supreme « Pieté se compleut de monstrer qu'elle n'estoit point absente du lieu où « quelque congregation de personnes justes se faict en son nom. Car le « Sainct Esprit apparut aux saincts Pontifes chantans les hymnes deus « en la consecration de la Vierge, et ce en forme de colombe, qui s'abbais- « sant peu à peu et eslevant, des pieds et du bec, le voile qui se consa- « croit, l'emporta en haut. Or, affin qu'aucun doubte ne se fit sur le faict « d'un si grand miracle, tous ceux qui estoient presens le voyant, il mit « le voile eslevé de la terre en haut sur la teste de la tres-heureuse Vierge. « Ce qu'estant faict, la colombe envoyée du ciel, incontinent disparut, « et s'esvanouit des yeux de ceux qui la voyoient. »

Cette scène céleste est dignement représentée dans le haut du reliquaire : la colombe tient le voile, qui se déploie avec grâce sous l'édicule qui surmonte le cylindre où repose le voile même de Ste Aldegonde. Voici du reste l'histoire de la déposition du voile dans le reliquaire que nous étudions. Ce récit est tiré du même livre d'où nous avons extrait la citation précédente, et qui a pour titre : *Histoire de la vie et des miracles de Ste Aldegonde.... par un frère capucin de la province Wallonne*, En Arras, *de l'Imprimerie de Guillaume de la Riviere. Anno* 1623.

« La chapelle ou oratoire où tout ce que dessus se passa, se void encor « aujourd'huy au monastère de Haut-Mont, à costé droict ou de l'Evan-

« gile du maistre Autel, hors du chœur, ayant esté depuis quelques années « rebastie par le Reverend Pere en Dieu D. Gaspar Hano, prelat tres- « digne de la susdite abbaye, sur les vieux fondemens et en son ancienne « forme. Et affin que ce lieu où un miracle si signalé est jadis avenu, soit « honnoré comme il le merite, et que cela ne s'escoule facilement de la « memoire des hommes, les paroles suivantes sont mises sur le frontispice « de ladite chapelle : *Antecessorum relatione tenemus B. Aldegundem in hoc « Oratorio sacræ Religionis habitum de manibus SS. Episcoporum Amandi « et Autberti suscepisse : Columbamque cœlitus missam Velum sacratum pe- « dibus et ore a terra elevatum beatissimæ Virginis capiti imposuisse...* Quant « est maintenant du voile, honoré de ce miracle, je diray ce que j'en « sçay. En l'Eglise seculiere et collegiale (ainsi l'appelle le Notaire apos- « tolique et imperial cy-dessoubs nommé, en l'instrument publicq faict sur « ce subjet), des tres-nobles Dames et Chanoinesses de Maubeuge, se con- « serve dedans un verre enchâssé d'argent doré, soustenu par deux anges, « un voile de couleur comme fauve ou d'un fort brun tané; la matiere du- « quel est crespe, autant qu'on peut juger, assez long, et à mon advis pour « le moins de deux aulnes ou de deux aulnes et demye de largeur non « fort exactement discernable, à cause qu'il est plein de plis et non des- « pliable sans danger de le notablement intéresser à cause de sa vieil- « lesse, estant peut-estre de trois quartiers pour le plus ou environ. En « iceluy estoit roulé un parchemin escrit, portant que l'an mil quatre « cens soixante neuf, le sixiesme de juin, les tres-reverends Peres en Dieu, « Jean abbé de S. Lambert de Liessies, et Jean abbé de S. Humbert de « Marcilles (ausquels estoit donné pour adjoinct honnorable homme Mon- « sieur Estienne du Bois, lors Doyen de la chrestienté de Maubeuge), « eurent commission par lettres expresses du Reverendissime de Cambray « Monseigneur Jean de Bourgoigne, de faire la translation du voile main- « tenant descrit, reposant lors en une caisse d'argent, et le poser en celle « où il est aujourd'huy avec les ceremonies requises. Or pour mieux con- « tenter le lecteur, et affin que mieux on sçache ce qui est de ce voile, « je mettray icy les paroles latines, contenuës au susdit instrument pu- « blicq fait en ceste occurrence, et passé par Jean de la Ruë, Prestre et « Notaire apostolique impérial, l'an et jour que dessus, qui est comme « j'ay dit, roulé dans ledit voile. *Oblata sibi (scilicet Abbatibus et Decano « prænominatis et ad id operis deputatis) certa capsa argentea, in qua « contineri asserebatur Velum seu Velamen quo sacratissimæ Virginis Alde- « gundis caput pretiosum, cooperante Spiritus Sancti gratia in Virginitatis « suæ sacratissimæ professione fuerat ornatum seu velatum, ac etiam mira- « culose insignitum, ex ipsa capsa dictum sanctum Velamen extraxerunt, ac*

« *in hanc præsentem capsulam argenteam... etc... transtulerunt.....* D'icy se « voit évidemment et se lit en cet escrit, vieil de cent et cinquante-deux « ans *(au moment où écrivait l'auteur)*, que c'est le mesme voile dont par « ceste colombe miraculeusement apparoissante, la Saincte a jadis esté « voilée : qui est un thresor à vray dire, digne de tout honneur et reve- « rence. »

La belle châsse qui renferme le voile précieux dont on vient de lire l'histoire appartient à l'église de Maubeuge. Elle est haute de 0m 53 cent. et elle est composée comme il suit : 1° un soubassement supporté par des feuilles ou crosses végétales ; 2° un pied très-orné de motifs d'architecture, style XVe siècle, avec un nœud hexagonal et une extrémité supérieure qui s'épanouit en branches et fleurs architecturales ; 3° un cylindre de cristal encastré dans deux admirables cercles de métal, orné de feuilles, de pierres, de rosaces délicatement ciselées ; 4° deux anges au repoussé, les ailes étendues, la longue robe sacerdotale flottante, soutiennent des deux mains le cylindre : 5° un motif d'architecture, sorte de niche à jour très-ornée, dans laquelle Ste Aldegonde à genoux reçoit le voile précieux que lui apporte une colombe, le tout surmonté d'une lanterne, d'un nœud qui rappelle celui du bas, et de la croix.

Cette pièce d'orfèvrerie du XVe siècle est magnifique, c'est un des plus beaux reliquaires-monstrances que l'on puisse voir.

On en trouvera le dessin à la planche XIIIe.

L'abbé E. Van Drival.

UN SCEAU D'INQUISITEUR [1]

J'ai eu l'honneur d'adresser au Comité des Sociétés savantes (section d'archéologie) l'empreinte d'un sceau en bronze du XVe siècle, trouvé récemment à Saint-Quentin, dans le terrain sur lequel s'élevait jadis le couvent des Jacobins [2]. L'inscription est ainsi conçue : *S. fris* (puis une lettre que je ne puis déterminer) *Nicolai Bovelettes in officio sce inquisitionis* [3]. Le champ du sceau offre la figure agenouillée de saint Pierre de Vérone, martyr dominicain, bien reconnaissable au glaive qui va lui fendre la tête. Au-dessous, sous une arcade en accolade, l'inquisiteur Nicolas Bovelettes semble implorer saint Pierre de Vérone pour qu'il lui communique les lumières dont il a besoin dans l'exercice de sa charge. Une banderolle qui part de son épaule porte ces mots : *Credo in*. Ce sceau, de forme ogivale, mesure 60 millim. de hauteur

De la découverte de ce sceau, un antiquaire, dont on nous a communiqué la lettre, conclut : 1° qu'il y a eu jadis à Saint-Quentin un tribunal de l'inquisition ; 2° que le couvent des Jacobins était probablement, dans l'origine, sous le vocable de saint Pierre de Vérone.

L'office d'inquisiteur n'était pas attaché à tel ou tel couvent de dominicains ; c'était une charge personnelle, conférée le plus ordinairement, mais pas exclusivement, à un membre des frères prêcheurs. L'official de

[1] Cette petite notice, adressée au Comité des travaux historiques, a été insérée dans la *Revue des Sociétés savantes*. Nous la reproduisons avec quelques notes que nous devons à l'obligeance de M. Georges Lecocq ou que nous puisons dans un article de M. J. Malezieux, inséré dans le *Vermandois*, article que nous ne connaissions pas, quand nous avons envoyé notre communication au Comité.

[2] Ce sceau fait partie de la collection de M. Georges Lecocq qui, de concert avec M. J. Malezieux, a surveillé les fouilles.

[3] D'après M. J. Malezieux (le *Vermandois*, t. I, p. 438), « son nom en a remplacé un autre et l'on a dû, pour le graver, retailler profondément la légende en cet endroit. »

l'inquisition étendait sa juridiction sur une certaine circonscription, et n'avait point de résidence fixe pour l'exercice de ses fonctions. En tant que religieux, il habitait une maison de son ordre, située dans son district inquisitorial ; mais il se rendait partout où l'appelaient les nécessités de sa charge. Quand le tribunal de l'inquisition était établi dans une ville d'une façon permanente, l'official ou grand inquisiteur résidait dans son couvent ; mais ce couvent restait complétement étranger, comme dans le premier cas, au ministère spécial de l'un de ses membres. Le couvent avait son sceau spécial, qu'il n'aurait point permis à l'inquisiteur d'emprunter pour son ministère personnel, ce qui lui aurait fait contracter une sorte de solidarité. Dans l'ordre des frères prêcheurs, la dignité d'inquisiteur, comme celle de prédicateur général et de maître en théologie, entraînait avec elle le privilége du sceau et des armes. Ce n'est donc pas le sceau d'une communauté, mais celui de l'inquisiteur Bovelettes qui vient d'être trouvé [1], et il ne faut pas voir dans l'effigie de Pierre de Vérone le patron d'un couvent. Il est, au reste, très-naturel que Bovelettes, quand bien même il n'aurait pas eu pour patron *de religion* Pierre de Vérone, ait choisi pour illustrer son sceau le plus célèbre des inquisiteurs martyrs de son ordre.

La lettre qui suit le mot *fratris*, et que je ne puis déterminer, serait-elle un I, un L ou un P... ? Dans le premier cas, ce serait l'initiale du nom *de religion* du P. Bovelettes (*Johannis*, *Jacobi*, *Julii*, *etc.*) ; car l'usage dominicain est de placer ce nom immédiatement avant le nom de baptême. Je ne pense pas qu'on puisse voir là l'initiale d'*inquisitoris* : 1° à cause de la redondance qu'offrirait alors la légende ; 2° parce que, si je ne me trompe, le titre d'*inquisitor* ne se place point entre le mot *frater* et le nom du religieux.

Si la lettre douteuse est un L, c'est évidemment l'abréviation de *Lectoris*. Le lecteur, chez les Dominicains, correspond au docteur-professeur en théologie. C'est le grade immédiatement inférieur à celui de *magister*, maître en théologie. Ce titre est toujours intercalé entre le mot *fratris* et le nom du religieux [2].

[1] Le *Vermandois* (1er juillet 1873) a publié un article de M. F. Le Proux sur des sorcières brûlées à Chauny en 1485. Un document cité parle de « l'inquisiteur de la foy qui vint au dit Chauny par ordonnance de madame la duchesse d'Orléans pour le fait des dites sorcières. » Cet inquisiteur ne serait-il pas Nicolas Bovelettes?

[2] Nous devons quelques-uns de ces détails sur l'organisation dominicaine à l'obligeance du R. P. Deleforterie, du couvent des frères prêcheurs d'Abbeville.

Enfin, si c'est un P, j'y verrais *Petri*, nom *de religion* de Bovelettes, et cela nous expliquerait la présence de saint Pierre de Vérone.

En résumé, cette effigie ne saurait nullement prouver que le couvent des Jacobins de Saint-Quentin ait pu être primitivement placé sous le patronage de saint Pierre de Vérone. En face du silence de l'histoire sur l'existence d'un tribunal de l'Inquisition à Saint-Quentin, nous devons supposer que ce sceau aura été apporté au couvent des Jacobins par quelque cause accidentelle [1], peut-être comme un objet de curiosité, et que sa découverte n'intéresse point directement les annales de l'ancienne capitale du Vermandois. Elle n'en mérite pas moins de fixer l'intérêt des archéologues : car ce genre de sceau est de la plus grande rareté. M. Douët d'Arcq, en rendant compte de notre communication au Comité des travaux historiques, a fait remarquer que la collection des Archives nationales, qui compte maintenant plus de 30,000 types, n'en possède qu'un seul de cette classe, celui des inquisiteurs généraux; mais ce sceau ne date que de l'an 1662.

J. CORBLET.

[1] D'après ce que m'écrit M. G. Lecocq, ce sceau a été trouvé dans l'ancien cimetière des Jacobins avec des ossements et des débris de pierres tombales. On pourrait peut-être en inférer que Nicolas Bovelettes a été inhumé là avec son sceau d'inquisiteur.

CONCOURS

OUVERT POUR LA CONSTRUCTION DE L'ÉGLISE DU SACRÉ-CŒUR

A MONTMARTRE[1]

A Monsieur le Directeur de la Revue de l'Art chrétien,

Paris, 2 août 1874.

Monsieur le Directeur,

L'exposition partielle des projets primés, indemnisés, mentionnés ou simplement distingués par le jury, dans le concours ouvert pour la construction de l'église du Sacré-Cœur à Montmartre, vient d'être close : le concours a donc dit son dernier mot, au moins quant à présent, et le moment est venu de vous présenter les quelques observations que vous avez bien voulu me demander à ce sujet.

Je ne me permettrai pas, surtout dans une Revue consacrée à défendre les intérêts de l'art religieux, d'abuser de votre bienveillante hospitalité pour méconnaître les remarquables résultats de ce concours ou pour les apprécier en esprit chagrin; je n'ai ni ce droit, ni cette pensée ; mais je me demanderai si réellement—tout en tenant compte du mérite hors ligne du premier projet et d'un certain nombre de projets classés dans les vingt-cinq premiers et même au-delà — ces résultats ont été aussi grands qu'on devait l'espérer, et si, entre autres questions, *quatre-vingt-huit artistes*, français et anglais (il y a même un espagnol), envoyant *soixante-dix-huit projets*[2], forment un chiffre imposant ou même suffisant de concurrents, lorsqu'il s'agit d'un édifice aussi intéressant qu'une église à ériger en l'hon-

[1] Voir le programme de ce concours dans le numéro de mars 1874, p. 144.

[2] Cette différence entre le nombre des concurrents et celui des projets exposés tient à ce que, pour des causes que nous développerons en partie plus loin, à côté de M. Devrez, qui a envoyé à lui seul deux projets, et de MM. Douillard frères, qui en ont envoyé deux en collaboration, vingt-deux artistes, s'étant associés deux à deux, n'ont présenté ainsi que onze projets.

neur du Sacré-Cœur, sur un emplacement aussi convenable que la Butte Montmartre et avec des ressources évaluées à sept millions de francs ?

Non, assurément : la France, à elle seule, compte assez d'artistes distingués, animés par la foi chrétienne ou par le simple amour de leur art, et de plus désireux de la grande notoriété que donne une place honorable obtenue dans une telle lutte, pour que ce soit par *deux et trois cents* peut-être que l'on eût dû compter les concurrents. Quelles sont donc les causes (car il y en a plusieurs, et de diverses natures), de cette sorte d'abstention ?

La première, et de toutes la plus importante, est sans contredit que le programme du concours n'offrait pas la plus grande de toutes les récompenses, celle que doit surtout ambitionner un artiste : la certitude, disons mieux, le droit de diriger l'exécution de son œuvre si elle est placée en première ligne. Certes, nous comprenons bien que S. Em. Mgr le Cardinal-Archevêque devait prendre certaines précautions que dénote l'article XXII du programme [1]. En effet, il eût été peu convenable, fâcheux même, que le premier des lauréats, s'il eût été protestant ou étranger à la France, par exemple, eût le droit de réclamer que la direction des travaux lui fût confiée; il eût été peut-être dangereux pour l'exécution de ces mêmes travaux que le résultat du concours assurât cette direction à un artiste trop jeune, à peine sorti de ses études et manquant par conséquent de l'expérience nécessaire à mener à bonne fin une telle œuvre ; mais la *réserve formelle* exprimée par cet article XXII, ce *droit* de choisir l'architecte de l'édifice *en dehors même des concurrents*, a dû écarter bon nombre des plus habiles; de ceux qui, ayant fait leurs preuves et étant parvenus à une position élevée, peuvent dédaigner une prime en argent ou même le premier rang, mais qui ne dédaigneraient pas cette chance de gloire, cet honneur incomparable qu'assure l'exécution d'un tel édifice.

Une seconde cause d'abstention d'un grand nombre d'artistes, cause d'un tout autre ordre, mais non dénuée de toute valeur, est en outre la faible importance réelle et relative des primes proposées. Aussi, tout en donnant, comme admirateur de l'œuvre du Vœu national, aux membres de la Commission artistique chargée de l'organisation du concours, le juste tribut d'éloges qu'ils méritent pour avoir été bons ménagers de ses ressources,

[1] Cet article 22 est ainsi conçu :

« Nonobstant le désir de S. Ém. Mgr le Cardinal-Archevêque, de confier l'exécution des travaux à l'auteur du meilleur projet, S. Ém. se réserve formellement le droit de désigner l'architecte chargé de la construction, soit parmi les concurrents, soit en dehors d'eux, après avoir consulté le jury. »

dues à l'obole des fidèles, on ne peut nier qu'ils ne l'aient été un peu trop au point de vue des récompenses pécuniaires à offrir aux concurrents et peut-être même d'une certaine équité ; en effet, le chiffre des primes ou indemnités à appliquer aux dix premiers projets s'élève à la somme totale de 35,500 fr., c'est-à-dire à 1/2 p. 100 de la somme totale indiquée pour l'exécution de l'édifice, somme sur laquelle devaient se baser les artistes pour établir leurs projets et devis : or, un seul projet avec devis, dans les conditions où ceux-ci étaient demandés aux concurrents, serait payé légalement 1 1/2 p. 100 [1], c'est-à-dire 87,500 fr. ! Aussi comprenons-nous que le jury, composé de la première commission augmentée de six architectes nommés par les concurrents [2], ait — en désignant, en dehors des dix premiers projets primés ou indemnisés de droit, quinze autres projets, — attiré l'attention de Sa Grandeur sur la faiblesse réelle du chiffre des primes allouées et sur leur petit nombre.

On nous permettra d'ajouter qu'il y a d'autant plus lieu d'indemniser un plus grand nombre de projets que nous ne craignons pas d'affirmer que les artistes, et nous parlons des mieux doués, se trouvent presque tous dans l'impossibilité de réaliser seuls, même en quatre ou cinq mois de temps, un projet aussi complet comme études et dessins rendus, projet compliqué de plus d'un devis portant sur une dépense de sept millions de francs ; et qu'alors presque tous — nous parlons toujours de ceux en grand nombre qui ont exposé des projets sérieux — ont dû débourser une somme qui n'a pu être inférieure à mille ou douze cents francs pour se faire aider dans le rendu de certaines parties de leurs projets et dans la confection de leurs devis. Cette considération peut même jusqu'à un certain point expliquer en grande partie ces tendances à l'association de deux architectes pour un même projet ; car le travail fait en commun devient possible matériellement et, s'il faut en outre se faire aider, les dépenses de dessinateurs pour le projet ou de vérificateurs pour le devis, deviennent moins lourdes, partagées qu'elles sont par moitié.

[1] *Arrêté du Conseil des Bâtiments civils*, du 12 pluviôse an VIII, confirmé par ordonnance du 10 octobre 1841.

[2] Les six architectes, nommés par les concurrents et ajoutés à la Commission dont nous avons donné la liste (mars 1874, p. 144), sont :

MM. Coquart, architecte de l'École des Beaux-Arts ;
Garnier, architecte du nouvel Opéra, membre de l'Institut ;
Ginain, architecte de la ville de Paris ;
Lefuel, architecte du Louvre et des Tuileries, membre de l'Institut ;
Questel, architecte du Palais de Versailles, membre de l'Institut ;
Vaudremer, architecte de la ville de Paris.

Ces considérations pourront être jugées bien mesquines par quelques-uns qui ne peuvent, comme nous, étudier la question toutes pièces en main ; mais nous ne craignons pas d'y insister ici et d'attribuer à toutes ces considérations, matérielles si l'on veut, mais bien réelles, le petit nombre relatif des projets exposés.

Il en est encore une dernière que nous voudrions faire valoir, et qui est d'un plus grand intérêt moral, c'est le peu de données fournies par le programme sur le culte du Sacré-Cœur, sur l'office de cette fête, et aussi sur la destinée *pratique*, si nous osons employer ce mot, de l'édifice inspiré par une noble exaltation de l'âme, mais dont la réalisation compte encore peu de précédents. Il est vrai qu'il faut constater avec peine que beaucoup des meilleurs projets, de ceux distingués ou récompensés même, ne brillent pas par des tentatives de symbolisme religieux, insuffisance fort regrettable de la part des concurrents assurément, mais dont ils ne nous semblent pas les seuls fautifs.

Mais j'arrête ici toutes ces observations, que l'on pourrait traiter de récriminations intempestives et, dans tous les cas, bien inutiles à présent ; je dois même avouer qu'une partie d'entre elles ont été longuement exposées, en temps utile, par la *Société centrale des Architectes*[1], et, réservant à ma prochaine lettre l'étude des meilleurs projets exposés, je me borne ici à vous transcrire, en terminant, la liste de ceux récompensés ou distingués par le jury.

LISTE DES PROJETS PRIMÉS.

MM.	MM.
1 Abadie.	6 Coisel A.
2 Davioud et Lameire, peintre.	7 Moyaux.
3 Cazaux Charles.	8 Roux.
4 Douillard frères.	9 Raulin et Dillon.
5 Bernard F. et Tournade A.	10 Pascal J.-L.

Mentions honorables.

MM.	MM.
11 Letz Joseph.	14 Magne père et fils.
12 Crépinet A.	15 Mayeux.
13 Leclerc Alfred.	

[1] *Lettre adressée* a S. Em. Mgr le Cardinal-Archevêque de Paris. (*Bull. mens.*, janvier 1871, p. 15.)

Projets distingués par le Jury.

MM.	MM.
16 De Baudot.	21 Metivier Raymond.
17 Chipiez.	22 Noguet.
18 Dabernat.	23 Phipps et Phéne Spiers.
19 Douillard frères.	24 Rouyer.
20 Gion P.	25 Suisse Ch. et Duclos A.

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, les sentiments d'affectueux respect avec lesquels je suis

Votre tout dévoué,

Charles Lucas, *Architecte.*

(*La suite au prochain numéro.*)

L'ARCHÉOLOGIE

A L'EXPOSITION RELIGIEUSE DE ROME

EN 1870 [1]

—

PREMIER ARTICLE

—

L'archéologie peut se définir *la science du passé*. J'ai écrit à dessein *science*, car, à l'état de progrès et de perfection où elle est arrivée actuellement, elle se règle d'après des principes certains et indiscutables qui ne tarderont pas à la ranger parmi les sciences positives. Sans elle, l'histoire de l'art religieux est impossible, et elle fournit aux contemporains d'excellents modèles et les meilleures inspirations. Ceux qui en médisent ne la connaissent pas ou la connaissent mal, et beaucoup d'artistes, qui l'ont à peine entrevue, sont de ce nombre. Cette science est plus vivace qu'elle n'a jamais été, à Rome comme ailleurs et, loin d'être regardée comme une inutilité, on en sent surtout le besoin dans toutes les restaurations qui s'entreprennent de nos jours. L'artiste indépendant, qui ne veut pas copier le passé, est parfaitement libre. Nous n'avons jamais songé à imposer ce frein à son talent ou à son imagination, mais nous croyons lui rendre

[1] J'ai publié en 1870, dans la *Revue du monde catholique*, une série d'articles sur la partie industrielle et artistique de cette exposition, réservant la partie archéologique pour la fin. La guerre est venue sur ces entrefaites, et mon manuscrit, longtemps égaré, ne m'est revenu entre les mains qu'en 1874, après bien des recherches et des réclamations. N'est-il point trop tard pour parler maintenant d'un fait qui a perdu toute son actualité ? Je ne le pense pas, car du moins l'intérêt qui s'attache à tant d'objets précieux reste encore le même, et il importe à la science que les renseignements recueillis ici ne soient pas perdus, car ils révèleront un côté de la Rome chrétienne que bien peu d'archéologues soupçonnent ou connaissent; de plus, il est essentiel que l'attention publique soit attirée en France sur la très-curieuse collection photographique de M. Simelli, qui a sa place marquée dans les bibliothèques de nos nombreuses Sociétés savantes.

service en le priant de regarder en arrière. Là, il trouvera en effet des œuvres sérieuses, pieuses surtout, où la pensée prête son concours à la beauté de la forme. Combien vont chercher dans des modèles vivants des types faux que l'antiquité leur eût fournis plus purs et plus élevés? L'exposition de Rome avait ce grave défaut de laisser reconnaître sur la toile ou le marbre cette physionomie vulgaire des modèles à dix francs par jour, qui encombrent la *via Sistina*, la place Barberini et l'escalier de la Trinité du Mont. Voilà où l'art contemporain vient trop souvent puiser ce qu'il appelle une inspiration et qui, en somme, n'est qu'une dégradation, car jamais il ne pourra sortir une vierge de ces filles éhontées dont le métier même avilit le corps et l'âme.

L'archéologie n'avait pas une place à part dans les galeries du couvent de Ste-Marie des Anges. On la rencontrait disséminée un peu partout. Il semblait qu'elle n'occupât qu'une place laissée vide et qu'il fallait combler. Il eût été pourtant si facile et si intéressant d'organiser une exposition rétrospective, qui, sans peine, aurait égalé celle de Paris. Rome et l'État Pontifical sont pleins d'objets précieux au double point de vue de l'art et de la liturgie. La science du passé eût gagné infiniment à les connaître et surtout à les voir reproduits par la photographie. En un mois, on eût pu étudier, sans se presser et en détail, ces milliers d'objets : il m'a fallu dix-sept ans de recherches assidues pour les trouver et les décrire.

Telle qu'elle est, l'Exposition romaine ne s'est pas montrée en arrière pour la partie archéologique. Sans demander le mieux qui eût peut-être été possible, il faut savoir se contenter de ce qui a été fait et qui, à la rigueur, est satisfaisant. On a pu juger, par les trésors des seules basiliques, des richesses que possèdent les églises de Rome.

I.

J'ai noté avec plaisir un certain nombre de portraits de papes, les uns sculptés en marbre, les autres coulés en bronze ou peints sur toile, tissés en tapisserie ou en soie. C'étaient S. Pie V, Sixte V, Urbain VIII, Clément XIII, Pie VII, Clément XI et Clément XIV.

Parmi les objets qui ont appartenu aux Souverains Pontifes, il y avait une armoire entière pleine de la chapelle de Paul V, un voile élégamment brodé d'or sur drap d'argent aux armes de Clément XIV et l'autel domestique de Benoît XIV.

Cet autel en bois, rehaussé de marquetterie, a la forme d'un meuble, porté sur quatre pieds. Fermé, on dirait une table; ouvert, il présente, dressés aux deux extrémités, des pupitres pour le missel; aux endroits or-

dinaires, les trois cartons écrits sur feuilles d'ivoire ; au milieu, la pierre sacrée et un retable où est figurée une église à coupole qui abrite un crucifix. Ce travail, curieux et original, doit être un cadeau fait à Benoît XIV, dont les armes et le chiffre sont plusieurs fois répétés. Ce n'est point une œuvre italienne : je la soupçonne provenir de Belgique ou d'Allemagne, comme l'indique cette inscription chronogrammatique qui a une saveur de terroir et qui fixe à l'an 1738 la date de confection :

VOX MEA LAVS TVA SIT ROGO NE TVA GRATIA DESIT
SALVATOR NATOS CRISTE TVERE TVOS.

Comme Benoît XIV ne fut élu qu'en 1740, ce meuble ne lui avait donc pas été originairement destiné : quand on le lui offrit, il suffit d'ajouter les armoiries pour l'approprier à sa nouvelle destination.

Tout cela est de l'histoire locale et bien peu de chose en comparaison de ce qui était réalisable à ce point de vue. Il y a longtemps que je rêve au Vatican un *Musée des Papes*, qui correspondrait à notre ancien *Musée des Souverains* de Paris. Là, on pourrait joindre aux portraits contemporains les armoiries et les autographes des Pontifes. On ferait une catégorie spéciale de tout ce qui a été à leur usage, et l'on grouperait ainsi par ordre chronologique une foule d'objets oubliés dans des recoins où personne ne les soupçonne et ne les voit. J'avais même adressé à ce sujet un rapport à S. Em. le cardinal Antonelli ; mais les Français, qui se moquent de tout, ont annihilé cette tentative en prétendant que ce serait appauvrir les églises et les palais, qu'après tout on ne recueillerait que de la friperie et que, d'ailleurs, Rome tout entière formait à elle seule le plus grand et le plus beau musée des papes. Et la question fut enterrée ainsi sans honneur, comme s'il se fût agi de toute autre chose que d'exalter la papauté [1].

J'ai connu ici un collectionneur plein de zèle et d'intelligence, M. Laplante, qui avait passé de longues années à réunir les portraits gravés

[1] Ce Musée papal devrait comprendre, non-seulement tous les originaux qu'on pourrait se procurer, mais encore, pour être complet, les copies de tout ce qui doit rester sur place, moulages, dessins, photographies. Dans un autre genre, c'est ce qui se fait à Oxford, pour les ivoires, et à Moscou pour les objets du culte. Les schismatiques nous donnent donc l'exemple.

Le Musée chrétien offrirait déjà une mitre de Jean XXII, un *Agnus Dei* du même Pape, les anneaux cardinalices et une coupe de Pie II, le nécessaire de Clément VII, l'anneau de l'anti-pape Clément VII, les fermoirs d'un livre de Clément VIII, etc.

On prendrait copie de la statue de Nicolas IV, du portrait de Boniface VIII et du siége de S. Sylvestre, à Saint-Jean de Latran ; de la crosse, du siége de

des papes. J'ignore ce qu'est devenu, après sa mort, ce fruit de ses immenses labeurs, lequel malheureusement a quitté Rome où était sa vraie place [1]. Cette collection n'a pas ici sa pareille et elle fait également défaut pour les portraits peints ou sculptés. Pour trouver une collection complète, originale, il faut aller aux portes de Rome, à Marino. Une galerie entière est remplie de tableaux à l'huile. La série commence à S. Pierre ; mais, à partir au moins du XIIe siècle, on comprend au premier coup d'œil qu'on a les véritables portraits des papes, accompagnés d'inscriptions qui indiquent la durée du pontificat et complétés par leurs armoiries exactement blasonnées.

Ajoutez aux portraits la collection si imposante des médailles et des monnaies, des bulles et des sceaux, des poids et des actes de la chancellerie, vous saisirez aussitôt que ce musée des papes intéresse à la fois l'historien et le physionomiste, l'archéologue et l'artiste, le numismate et le liturgiste, en un mot, tous ceux qui cherchent dans le passé un document ou un enseignement.

II.

Toutes les époques à peu près de la peinture se sont trouvées représentées. Le Mont-de-Piété s'était joint aux particuliers. Les étiquettes qui portaient son nom étaient même si nombreuses que l'on a dû croire à une invasion de cet établissement de bienfaisance.

On distinguait trois époques. Les tableaux du Moyen-Age figuraient en petite quantité ; il y en avait, au contraire, considérablement de l'époque de la Renaissance et enfin, dans une moindre proportion, des deux derniers siècles.

Au Moyen-Age, les artistes peignaient sur un panneau en bois et détachaient leurs personnages sur un fond d'or. Le bois offrait une certaine résistance que n'a pas la toile, et l'or brillant était à la fois la manière la plus simple et la plus radieuse d'exprimer la gloire céleste. Je n'en citerai

marbre et de la table de S. Grégoire, à son église du Cœlius ; des chaînes de S. Pierre, à Saint-Pierre-ès-Liens ; de la mitre de S. Sylvestre et des sandales de S. Martin, à Saint-Martin-des-Monts, etc.

[1] M. Laplante me disait que l'abbaye de Solesmes avait beaucoup convoité cette collection unique en son genre. Je serais heureux d'apprendre que l'intrépide collectionneur l'a, en effet, instituée son héritière : un pareil dépôt convient surtout dans les lieux affectés à la science. Et il le pouvait d'autant mieux, qu'en cela il honorait son pays natal, puisqu'il était originaire du diocèse du Mans.

que deux, l'un parce qu'il porte une signature, et l'autre parce qu'il donne lieu à une observation critique. Le premier est daté de l'an 1365 et signé du nom du Siennois Francesco di Vannuccio, dit *Chiancianese*, et dont parle Cennini dans son *Traité de la peinture*. La Vierge, assise au milieu, tient dans ses bras l'Enfant-Jésus et est entourée de S. Augustin et de S. Jean. Le donateur, qui est un religieux, s'est fait représenter à genoux, et de sa bouche sort cette invocation : *In te, Domine, speravi : non confundar in eternum.* La signature, qui se développe au-dessous, sur un fond rouge, est en gothique ronde et se lit ainsi : *Francischus de Vannucio de Senis pinsit hoc hopus MCCCLXV.*

L'autre tableau est attribué à Gentile da Fabriano. Sa forme est celle d'un triptyque, et son sujet la naissance du Sauveur. Or l'Enfant-Jésus est lavé par les deux sages-femmes que la tradition nomme Ste Anastasie et Ste Marie-Salomé. Ce thème iconographique, qui a sa source dans les *Évangiles apocryphes*, a été condamné par le Pape S. Gélase. Néanmoins il s'est maintenu et, deux cents ans après, dans la basilique de S. Pierre, le Pape Jean VII ne s'opposait pas à ce qu'il figurât en mosaïque sur les murs de la chapelle qu'il venait d'édifier. Il se trouve même dans les catacombes, où Bosio et ses sectateurs l'ont pris pour un martyre par l'huile bouillante. J'en conclus que l'artiste, de sa nature, est très-émancipé et que, quoi qu'on en ait dit, même au Moyen-Age, il s'est assez peu laissé guider par les ecclésiastiques qui l'employaient et préparaient ses succès.

La Renaissance a commencé en Italie vers 1430. Elle se gâte sous Léon X, quand elle devient réaliste et païenne. Mais, dans ce long espace de temps, elle a su produire quantité de chefs-d'œuvre, naïfs encore, et respirant le parfum du sentiment chrétien.

Les Italiens en général se plaisent à la fraude et ils trompent sans scrupule l'étranger inexpérimenté par des signatures fausses qu'un œil exercé rejette impitoyablement. Je ne parle pas des attributions à tels et tels maîtres plus ou moins connus. Le catalogue est vraiment étourdissant à cet endroit. Ce ne sont que des maîtres comme Raphaël, Pérugin, Pinturicchio, Bellini, Mantegna, Signorelli, Masaccio, Francia, Crivelli, c'est-à-dire les noms les plus honorables et les plus estimés dans l'art de la peinture. Mais ce mensonge alléchant ne trompe que ceux qui sont assez ignorants pour s'y laisser prendre. Il ne tire donc pas à conséquence, puisque l'original lui-même dément l'attribution.

L'œuvre du faussaire, voilà ce qu'il importe de flétrir et de dénoncer. Peindre au bas d'un tableau le nom de l'artiste qui n'en est pas l'auteur, puis frotter l'endroit pour qu'il paraisse vieux et usé, est un acte coupable

qui jette le discrédit sur les tableaux authentiques et force l'archéologue à devenir sceptique. Heureusement la main se trahit elle-même par son inexpérience. Je citerai en exemple la signature bien connue de Jean Bellini, très-maladroitement reproduite et modifiée sur un des tableaux anciens de l'Exposition. Évidemment, le jury eût dû se montrer plus difficile dans l'admission de tant de pièces suspectes et apocryphes [1].

Au milieu de ces tableaux recueillons quelques signatures qu'il importe de ne point passer sous silence dans l'intérêt de l'histoire de la peinture. Ce sont des documents à l'appui de ses jugements et de ses récits.

Viti, natif d'Urbino, a peint, en 1519, une Vierge et un Enfant-Jésus qui ne font pas pressentir qu'à la même époque Raphaël, aussi lui d'Urbino, illustrait à la fois Rome et sa patrie. Il signait ainsi sur trois lignes :

T. VITI.
VRBINAS. P (*inxit*)
MDXIX

Jean d'Espagne peignait la Vierge du Rosaire et signait ainsi son tableau :

IO. HISPANVS. PINX. A. D. MDXX.

Puis, faisant allusion aux roses enfilées qui constituent le chapelet, il disait à la foule agenouillée au pied du trône : « Donnez des fleurs et des roses à Marie, et la Vierge en retour vous donnera son fruit. »

PVRPVREAS . PREBETE . ROSAS . FLORESQ . MARIE
VT . VOBIS . FRVCTVM . PREBEAT . ILLA . SVVM

A toutes les époques et en tous les pays, il a existé en même temps de bons et de mauvais peintres. Certains artistes sont impuissants à suivre leur siècle, et leur intelligence tardive fait qu'ils ne bénéficient en rien des progrès et des procédés acquis. Tel fut, pour son tableau de la crucifixion, Jean-Marie Figini, dont aurait eu à rougir son compatriote le Pérugin. On retrouve dans la signature le même abaissement que dans le tableau :

IOVANNES MAR
IA FIGINI PIMTOR
PERVSINI FECIT
A. D. M. D. LX

[1] J'ai fait partie du jury des récompenses et non du jury d'admission : sinon, j'aurais fortement élevé la voix contre de semblables intrusions, que ne devaient sanctionner ni l'inscription au catalogue, ni les étiquettes apposées sur les objets. Une Commission, quelque conciliante qu'elle soit, ne doit pas transiger en pareil cas, parce que c'est au détriment de la science qu'il s'agit d'infuser aux spectateurs ignorants.

Ce mauvais latin n'appartient pas à l'artiste, disons mieux, à l'ouvrier. On le lui a dicté et il l'a accommodé tant bien que mal à l'italienne. En effet, le IOVANNES rappelle le *Giovanni* moderne, où le *v* s'est glissé pour adoucir la transition d'une voyelle à l'autre. Ce même adoucissement reparaît dans le mot PERVSINI, où la lettre *s* se substitue à la lettre *g* dont le son est moins harmonieux.

J'aurais beaucoup à dire sur l'iconographie si gracieuse de la Renaissance, mais, pour ne pas aller trop loin, je me limiterai à S. Joseph, S. Thomas et Ste Anne.

S. Joseph tient en main une branche sèche, terminée par des fleurs d'amandier, pour rappeler qu'il fut choisi pour époux de la Vierge, grâce à la floraison miraculeuse de la baguette que, par ordre du grand-prêtre, il avait déposée sur l'autel, ainsi que ses concurrents. C'est encore de l'Évangile apocryphe tout pur, et Giotto, dans ses belles fresques de Ste Marie dell'Arena, à Padoue, a consacré deux grandes pages à cette scène.

Ste Anne était âgée lorsqu'elle conçut Marie. A genoux, elle prie afin que sa stérilité cesse et que disparaisse en même temps l'opprobre dont le grand-prêtre l'a couverte aux yeux de toute sa nation. L'Esprit-Saint, qui plane au ciel, exauce sa prière et aussitôt ses mains croisées sur sa poitrine expriment sa reconnaissance, car son sein vient d'être fécondé par la pluie d'or qui tombe d'en haut : *Imbrem Spiritus Sancti*, comme s'exprime S. Epiphane. Cette pluie d'or, je le sais, est d'origine païenne, et Jupiter s'était ainsi transformé pour séduire Danaë. Mais quelle distance entre l'art chrétien et l'art païen employant le même motif! L'un n'y voyait que luxure et l'autre le purifiait par une idée de chasteté.

Les apocryphes nous ont fourni l'explication de la baguette desséchée de S. Joseph, que les artistes contemporains ont transformée en bâton, parce que le patriarche était vieux, ou en lys pour exprimer sa chasteté. Ce sont eux qu'il faut consulter pour savoir la signification de la ceinture qu'à son Assomption la Vierge remet à S. Thomas, ceinture qui est devenue tellement son attribut propre qu'au cloître de la Chartreuse de Pavie on ne le distingue au milieu des apôtres qu'à ce seul signe. Thomas était resté incrédule et, lorsque les apôtres lui dirent que Marie était ressuscitée, il n'y voulait pas croire. Pour s'en convaincre, il entr'ouvrit le tombeau et il n'y vit plus que des roses et des lys, ainsi que l'a représenté Raphaël dans l'un de ses plus célèbres tableaux du Vatican; puis, levant les yeux au ciel, il y aperçut Marie qui allait bientôt disparaître, mais qui, pour fortifier sa foi, détacha sa ceinture et la laissa choir entre ses mains. Cette précieuse relique est actuellement conservée à Prato, où elle est l'objet d'un culte immémorial.

En général, à cette époque, le donateur ne s'oublie pas. Il veut que son portrait passe à la postérité, et en même temps il se recommande à Dieu, à sa sainte Mère et à ses patrons. C'est pour cela qu'on le voit dans un coin. Memling, dans un délicieux tableau qui appartient à Mgr Gentili, lui fait réciter le chapelet, car le rosaire contient les plus belles prières de l'Église, qui sont le *Pater* et l'*Ave*.

Les tableaux d'une époque plus récente n'ont relativement qu'un intérêt assez médiocre. Cependant je ne puis oublier le martyre de S. André, vaste toile où le Génois Luc Saltarelli a apposé son nom et le millésime de 1637 :

LVCAS SALTARELLVS
GENVENSIS . FECIT
A . D . MDCXXXVII.

III.

Les Borghèse étaient d'honnêtes bourgeois de Sienne, que le pape Paul V, issu de leur sang, éleva à la dignité de princes et enrichit de biens immenses. Reconnaissants envers le Pape qui fit ainsi leur gloire et leur fortune, ses descendants ont conservé religieusement les objets de dévotion qui meublaient sa chapelle et son cabinet. On demeure des heures entières, ravi, émerveillé, en présence de cette grande armoire dorée qui contient tant d'œuvres d'art réellement dignes de passer à la postérité. Le prince Borghèse, en exposant une partie des trésors de son palais, a donné un exemple qui appelait des imitateurs : sa voix n'a pas été entendue. Seul, entre les princes romains, il s'est mis en avant pour satisfaire la curiosité publique, qui, en retour, s'est montrée pénétrée de gratitude pour cet acte vraiment noble et généreux.

Au premier abord, on est ébloui par la quantité prodigieuse d'émaux, de pierres précieuses, de pièces d'orfévrerie, accumulées sur les étagères.

Nous pouvons restituer l'autel sur lequel célébra le Pape et qui servit également à son neveu, le cardinal Scipion Borghèse. Le retable a la forme d'un triptyque et, comme ses broderies d'or et de soie craignent à la fois la lumière et la poussière, les deux volets ne s'ouvraient que pendant le temps du saint Sacrifice. Les trois sujets, un par panneau, se lisent de droite à gauche ; j'entends ici la droite du blason qui est à l'opposé de celle du spectateur. L'Enfant-Jésus vient de naître, sa mère l'adore ainsi que les anges qui sont descendus du ciel. L'âne et le bœuf le réchauffent de leur tiède haleine, et au plus haut des cieux d'autres anges entonnent une hymne de joie. Joseph couvre de sa main la lumière qui éclaire cette

scène nocturne, comme pour signifier qu'il est aussi le protecteur de cette Lumière qui se lève sur les nations pour les éclairer et les tirer des ombres de la mort : *Lumen ad revelationem gentium. Illuminare his qui in tenebris et in umbra mortis sedent.* Au centre, Marie est assise sur un trône, en reine, et elle présente son Fils à l'adoration des mages qui lui offrent leurs dons symboliques en se prosternant. Plus loin, la Vierge présente son enfant au temple. Le vieillard Siméon, qui se tient devant l'autel, le reçoit dans ses bras, et le petit Jésus lui donne avec bienveillance sa première bénédiction. La mère, accompagnée de ses deux suivantes, tient à la main le cierge de l'offrande, dont un Père de l'Église a dit qu'il était aussi l'emblème de sa virginité sans tache. Pour m'exprimer comme au Moyen-Age, nous avons là l'*évangile de l'enfance* en trois tableaux, réellement vivants, tellement le dessinateur des cartons, dont le brodeur s'est fait le disciple intelligent, a su répandre de charme et de grâce sur toute sa composition. L'artiste si habile a nuancé les vêtements qu'il a partout glacés d'or, mais il a reculé devant la difficulté de rendre les figures et pour cela il a appelé la peinture à son secours.

Le calice, quoique de la fin du XVIe siècle ou du commencement du XVIIe, a conservé la forme gothique. Son pied est polylobé, et quelques têtes d'anges rehaussent la coupe. Des appliques d'argent relèvent la monotonie de l'or. Ce vase est dépourvu de grâce et de style. Les Romains y ont échoué et les autres spécimens en ce genre, en cuivre ou argent doré, que montrait l'Exposition, dénotent les difficultés éprouvées et non vaincues. Je ne fais pas exception, dans cette appréciation générale, pour le calice de Sainte-Marie-Majeure, qui provient, dit-on, du cardinal Bessarion et que le Sénat commanda de nouveau, en 1869, à l'orfèvre Castellani pour l'offrir au Saint-Père. C'est lourd, massif, incommode.

Je n'ai pas la prétention de louer toujours et quand même le Moyen-Age. Les Borghèse possèdent un autre calice de la fin du XVe siècle, dont le galbe est aussi lourd et maussade qu'au précédent. Les feuillages y sont épais ; les émaux translucides dessinant des saints au nœud, et des armoiries sur le pied tranchent agréablement sur la pauvreté du fond.

L'autel a une double parure, l'une en cristal de roche et l'autre en verre de Murano. Dans la première, la croix est flanquée de quatre chandeliers inégaux, pour se conformer à la rubrique. Le cristal gravé est monté en or. Les deux vases destinés aux fleurs sont taillés dans un bloc de jaspe irisé, dont les anses se découpent en feuillages émaillés. Il est difficile d'imaginer plus de goût uni à plus de richesse.

L'autre chapelle se compose également d'une croix, de quatre chandeliers et de deux vases, le tout en beau vert émeraude, fabriqué à Murano

et monté en or. La croix a ses extrémités fleuronnées, pour indiquer que le bois qu'elle représente est toujours vivace. Les chandeliers posent sur trois pieds d'or, s'allongent en forme de poire, se parent de têtes d'anges et se terminent au-dessus de la bobèche par une couronne élégante, motif que l'on retrouve encore de nos jours, entre autres à Saint-Chrysogone.

Le Pape, à certains jours, comme pour les consécrations d'évêque, est obligé de quitter son trône et d'officier au fauteuil. Or, le *faldistoire*, pour me servir du terme liturgique, se recouvre d'une housse qui, étalée, a la forme d'une croix à branches égales et, mise en place, couvre le siége qu'elle entoure de ses quatre pentes. La housse de Paul V est en soie blanche, brodée en or et argent. Sur une des faces, on voit les armes du Pape avec le dragon et l'aigle en chef et les deux clefs pontificales en sautoir, l'une d'or et l'autre d'argent. Les compartiments hexagones, qui s'étendent comme un réseau sur toute la surface, sont remplis par des bouquets, des fleurons épanouis, des croix à double croisillon, les clefs pontificales et des couronnes dans lesquelles sont passés des lys et des palmes, symboles de la virginité et du martyre, ces deux gloires de l'Église catholique. L'effet produit par toute cette ornementation fine et serrée est immense. Le brodeur a su faire étinceler l'or au moyen de cannetilles et surtout de lamelles imitant des cabochons.

Quand le Pape officiait, on avait soin de disposer sur une crédence toute la vaisselle d'or qui doit lui servir. Ces ustensiles comprennent deux bassins oblongs, deux de moindre dimension, un grand bassin circulaire, un autre plus petit et de même forme, une aiguière basse et découpée en lobes, le tout semé de goutelettes de corail, dessinant comme un semis de fleurs et de lignes géométriques. Il en est qu'entoure une collerette émaillée sur laquelle s'épanouissent de fraîches marguerites. Ces plateaux recevaient les bas et les sandales, l'anneau pontifical, la croix pectorale, les gants et le pallium. Un plus gracieux encore, fin et léger, où le filigrane d'or se déroule en rinceaux et en spirales, était spécialement affecté à recevoir la calotte blanche, dont le Saint-Père ne faisait usage alors qu'aux cérémonies pontificales.

J'ai noté deux paires de burettes. La plus belle est en cristal de roche. Le plateau, de forme ovale, serait entièrement uni si l'on n'avait gravé au-dessous une écrevisse, sans doute pour rappeler l'élément de l'eau. Le pied, l'anse et le couvercle qui forment la monture, sont en or et encadrent la panse sur laquelle s'épanouissent des rinceaux, et pendent des bouquets de fruits, où deux dragons sont attachés par la queue. Les autres burettes sont en ambre, monté en argent doré. Malheureusement la forme en est peu élégante et je suppose à leur style qu'elles ont été fabriquées en Alle-

magne. Leur capacité est relativement assez grande et dénote l'influence des pots à bière.

L'aiguière en émail de Limoges est une de ces œuvres magistrales que ne désavoueraient ni les Courtois, ni les Raymond. Il est même possible qu'en l'examinant de près, on y trouve les initiales de l'un de ces deux noms célèbres. Nous sommes à l'époque de la plus belle Renaissance, qui traite ses grisailles en tableaux achevés. Le bassin renvoie par une citation au chapitre X de l'*Exode*. Au milieu est figurée la récolte de la manne, et sur la bordure sont représentés quatre traits de la vie de Moïse. L'aiguière, svelte et élégante comme un vase antique, rappelle la défaite des Titans, sujet profane qui, très-probablement, n'était pas fait pour le plateau purement religieux que je viens de décrire. Si je m'en étais rapporté au seul Catalogue, qui a commis bien d'autres erreurs, j'aurais tout simplement écrit *La venuta della Madona nel deserto*, ce qui, à la rigueur, pourrait s'entendre d'une fuite en Égypte [1].

[1] Le *Journal de l'Exposition* a publié un feuilleton qu'il a intitulé : *Une aventure héroï-comique*. Pour nous, le comique a été dans la traduction française du catalogue italien, faite sans doute par quelque professeur de langue, à Rome. On me permettra d'en reproduire ici quelques échantillons, qui égaieront le lecteur, comme ils ont amusé ici tous les Français qui ont eu l'opuscule entre les mains : *Exposition... ordonnée par la Sainteté de Notre Seigneur Pape Pie IX.—Le comte Virginie Vespignani, président cathédrant de l'Académie de S. Luc. — Tableau en mosaïque représentant le dernier repas* (lisez *la Cène*). — *Une table de marbre marqueté de pierres colorées. — Une chapelle en marbre pour renfermer les saintes huiles* (lisez *armoire*).— *Ruth retournant à sa maison de l'aire de Booz, postée sur un bloc de marbre. — Tableau ancien sur planche* (lisez *panneau*). — *Notre-Dame avec l'Enfant au sein* (lisez *sur ses genoux*).— *Une figure féminine. — Lazare au pied de la table du riche Epulon. — Portrait sur toile de la sainte mémoire du pape Urbain VII. — Le saint visage de Notre-Seigneur* (lisez *Sainte-Face*). — *La vision du trône de Dieu vue par S. Jean Évangéliste. — S. Christophle portant le divin Sauveur sur les épaules. — S. Christophore. — Exorcisme de deux obsédés.— Trois peintures sur verre; sur une est peint un suprême pontife* (lisez *le pape*). — *Tableau ancien représentant l'entière figure du pontife Jules III.— Fresque ancien.— Un tableau circulaire* (lisez *rond*). — *Croquis des consoles de la coupole* (lisez *pendentifs*). — *La salle majeure de la bibliothèque au Vatican. — Le repas des apôtres* (lisez *la Cène*). — *Notre-Dame de la Seggiola de Raphaël* (lisez *la Vierge à la chaise*).— *Le triomphe des martyrs gorgemiens* (lisez *de Gorkum*). — *Le cardinal Ghislieri, qui après fut saint Pie V.— Calice ayant des médaillons gravés sur la soucoupe. — La Conception avec un auréole formé de petits ballots. — Tablier de Clément VIII* (lisez *grémial*). — *Cadre d'ébène ayant au centre une égratignure en ivoire. — Une croix*

La navette sert à contenir l'encens et, comme son nom l'indique, *navicula*, *navicella*, il est juste qu'on lui donne la forme d'une nacelle. La navette qui appartient aux Borghèse, date de la fin du XVe siècle, et je la crois de la même main que l'ancien reliquaire de la sainte Lance que l'on conserve à Saint-Pierre.

Les navettes en nacelle sont rares à Rome, et je n'en connais que deux, l'une au Collége Romain et l'autre à Saint-Marc. Des feuilles vertes, glacées d'émail, descendent le long du pied, découpé en lobes, avec un pourtour de quatre-feuilles à jour. Le nœud est taillé en pointes de diamants et se relie par des feuillages verts à une gondole de cristal qui sert de récipient aux grains d'encens. La partie supérieure se prolonge en une armature d'argent, et de deux fleurons qui surgissent à la poupe et la proue émergent les deux apôtres Pierre et Paul, gardiens, conducteurs de cette barque mystique qui n'est autre que l'Église. Guillaume Durand, au XIIIe siècle, en avait ainsi déterminé le symbolisme : « Navicula, in qua incensum reponitur, designat quod per orationem, quam incensum significat, de hujus mundi mari magno et spatioso ad cœlestem patriam satagamus navigare; unde in *Proverbiis :* « Facta est quasi navis institoris de longe portans panem suum. »

Le cardinal Scipion Borghèse s'était fait broder, au commencement du XVIIe siècle, une chape que le Catalogue qualifie, ainsi que la housse du faldistoire, *opera del* 1500. Se tromper d'un siècle ne serait pas permis

de commendeur du sacré ordre militaire Jérosolimitain. — Un encensoir et sa nacelle. — Prospect antérieur de l'abside du chœur. — Le simbole apostolique (lisez *le Credo*) — *L'oraison du Dimanche* (lisez *oraison dominicale*).

En voilà assez pour donner une idée du genre. On s'obstine en France à croire que l'occupation de nos troupes a popularisé ici notre langue. C'est une erreur. Le français que je viens de citer est certainement des meilleurs. Il y a quelques années, le marquis Cavaletti, sénateur, enjoignit aux marchands de Rome de supprimer leurs enseignes françaises ou tout au moins d'y ajouter les paroles équivalentes en italien. Dans sa sollicitude éclairée, ce magistrat nous a rendu service, car souvent le français ne peut être compris qu'en raison de l'italien qui l'accompagne. Ainsi un cuisinier a affiché près du Panthéon une pancarte ainsi conçue : *A la bonne cousine*, enseigne qui serait inintelligible s'il n'y avait au-dessous *Alla buona cucina*.

Je reviens au catalogue. J'aurais sans difficulté passé par-dessus son français équivoque, mais son numérotage des objets était tel que l'usage en devenait fort difficile sans une perte considérable de temps. Il est vrai, puisque ce catalogue renseignait mal, on s'en passait généralement et les visiteurs intelligents pouvaient répéter cet axiome du journal italien : l'*arte parla da se*.

au moindre archéologue français. Il paraît que les Romains n'y regardent pas de si près, puisque le *Journal illustré de l'Exposition* a reproduit de confiance cette même date. La robe de cette chape est en soie rouge lamée d'or. C'est le plus ancien exemple que je connaisse de ce tissu, qui a toujours été si en vogue depuis le XVIIe siècle. Sur l'orfroi blanc courent des rinceaux en soie nuancée et qui enveloppent dans leurs enroulements des médaillons historiés aux effigies de S. Grégoire, de S. Pierre, de l'archange S. Gabriel et de l'apôtre S. Jacques le Majeur ; S. Augustin occupe à lui seul tout le chaperon. Enfin les armoiries, sommées du chapeau rouge, s'étalent au bas de chacun des orfrois.

Voici une paix qui est un vrai bijou et si finement travaillée qu'on l'attribuerait avec plaisir à Benvenuto Cellini. Son aspect général est celui d'un temple que butent des contreforts. Au soubassement, un camée antique représente une Méduse qui étend à droite et à gauche des ailes émaillées, ce qui la transforme en ange. Deux colonnes en lapis-lazzuli encadrent un Christ bénissant, de style byzantin, sculpté en fort relief sur améthyste et environné d'une auréole flamboyante. La frise, semée de topazes, est surmontée d'un fronton, où deux pots à feu brûlent en l'honneur de la croix. Enfin un ravissant médaillon de la Vierge rayonne sur un fond d'émail bleu.

Si je ne devais tout signaler, je passerais sur une autre paix en bois sculpté et noirci qui a la prétention de rappeler à distance le XVe siècle, et qui, en résumé, n'est qu'une contrefaçon probablement assez récente.

Puisque j'en suis aux choses fausses ou douteuses, je signalerai une croix historiée, qui se donne comme byzantine et qui vient tout simplement du mont Athos, où les moines en fabriquent encore de nos jours de semblables. L'Exposition avait admis quelques pièces de ce genre, tout aussi fausses que les petits triptyques de cuivre fabriqués en Russie. Le musée chrétien du Vatican, qui contient plusieurs ivoires apocryphes, s'y est également laissé prendre et il a accepté une de ces croix modernes comme ayant appartenu aux anciens chevaliers de Rhodes.

Le bénitier liturgique se porte à la main ; aussi est-il muni d'une anse. Le bénitier domestique, au contraire, s'accroche à la muraille, près du lit ou du prie-Dieu et le plus ordinairement prend la forme d'un tableau. Celui qui commence et termine sa prière en se signant avec l'eau bénite, trouve ainsi à hauteur de son regard le Sauveur ou le patron auquel il s'adresse. Le réceptacle de l'eau sainte, travaillé en pierre précieuse, est circonscrit par des têtes d'anges de vermeil plaqué. Au-dessus s'élève un edicule que des anges, se prolongeant en volutes, soutiennent en manière de contreforts. Du soubassement découpé en orfèvrerie s'élancent deux

colonnes d'onyx rouge, qui encadrent une niche dont les pieds-droits et le cintre étincellent de rubis alternant avec des émeraudes. Un relief d'or placé au centre représente l'adoration des bergers. Sur la frise gemmée s'appuie un fronton brisé, où deux anges assis tiennent des guirlandes façonnées en pierres précieuses. Tout au haut, une grosse aigue-marine se détache d'un second fronton d'où s'élance le Christ ressuscité. Charmante composition, qui montre le Christ naissant et humble, puis triomphant après sa mort. L'eau qui purifie donne cette vie nouvelle de la grâce, par laquelle le chrétien se fait petit ici-bas pour devenir un jour glorieux dans les cieux.

La dévotion n'a pas son expansion seulement dans une chapelle. On la retrouve aussi dans la chambre à coucher, où se fait la prière du matin et du soir. De là cette exubérance de crucifix, de tableaux et de reliquaires.

L'art s'est mêlé à la nature pour former une croix plus originale que belle. L'orfévre a élevé sur un plateau d'argent un vrai cep de vigne rugueux, auquel il a attaché un Christ, couronné d'épines, nimbé en casquette, adoré par les anges et inondant le sol du sang qui coule de ses plaies.

Je préfère la croix d'ébène, exhaussée sur un meuble de même bois, plaquée de lapis-lazzuli et soutenue par des lions accroupis. Madeleine embrasse les pieds du Sauveur ; Marie se tient debout, plongée dans la douleur, et les apôtres contemplent avec émotion cette scène qu'ont annoncée les prophètes. Toutes ces statuettes sont en or avec des chairs d'argent. Le XVIe et le XVIIe siècle aimaient avec raison de tels contrastes.

La croix la plus intéressante, parce qu'elle est fine et gracieuse comme un bijou, a été taillée dans un bloc de cristal de roche. Son pied a la forme d'un cône tronqué, où l'on remarque des arbres, des maisons et des cavaliers. La lèvre inférieure, presque plate, offre un ravissant mélange de rubis et d'émeraudes sur un fond d'or niellé. La croix s'élance d'un nœud fuselé et godronné. Ses extrémités sont ciselées d'or, où le rubis étincelle au milieu de nielles et d'émaux bleus et blancs. Le Christ est également en or.

Une autre variété de croix se compose de plaques carrées, en cristal gravé, dont chaque pièce montée en or reproduit un des faits de la douloureuse passion. L'exécution en est médiocre et le peu d'épaisseur de la croix s'ajuste mal avec le pied conique, également en cristal, qui n'a pour tout ornement que des médaillons et des ronds imitant le repoussé.

Le cristal jouait un rôle important à cette époque. On ne se lasse pas de regarder une coupe gravée de rinceaux et d'oiseaux volants et rehaussée

par un nœud émaillé blanc et noir. Cette coupe a sa compagne dans une autre, où l'or apparaît émaillé sur les bords et aux anses. Son pied, cerclé d'or et nuancé d'émail, est agréablement serti de pierres précieuses.

Il y a dans cette vitrine quelques ivoires, entre autres un Christ bien réussi qui reproduit celui que sculpta Michel-Ange et qui est à Sainte-Marie-sur-Minerve ; un S. Jean-Baptiste montrant l'Agneau de Dieu couché à ses pieds ; une flagellation, dont la colonne rappelle celle que l'on vénère à Sainte-Praxède : les mains du patient sont attachées en avant au sommet de ce piédestal bas et court, qui n'a de la colonne que le nom.

Les Romains ont toujours beaucoup aimé la peinture sur marbre. L'albâtre se prête, en effet, très-bien aux effets que l'on cherche à produire avec les veines. Le tableau qui représente S. Jérôme en prière est si petit qu'on dirait une miniature. Le pieux solitaire, agenouillé dans une grotte, se drape dans un lambeau d'étoffe rouge qui rappelle, ainsi que son chapeau de même couleur, la pourpre cardinalice, dont, suivant la tradition, l'aurait honoré le pape S. Damase. Un crâne dénudé lui fait penser à la mort, objet de ses méditations et de ses lectures. Il a allumé une lampe devant le crucifix et l'on voit venir à lui le lion blessé dont il retirera l'épine du pied.

Les tableaux de dévotion sont non moins riches. L'un d'eux, plaqué de lapis-lazzuli et entouré de marbres précieux, reproduit en cire modelée la scène de la crucifixion, remarquable par une grande variété d'attitudes et d'expressions. Marie tombe évanouie, pendant que les soldats se disputent la tunique sans couture ou gardent à cheval le sommet du Calvaire.

Un autre est consacré à illustrer la cène du Sauveur; c'est un bas-relief en argent. Du même auteur, et également en argent, sont une Sainte-Famille et une fuite en Égypte, signées F. G. V. S. Jean-Baptiste, sur le premier, s'amuse avec un oiseau, par un de ces enfantillages bien communs en Italie. Je préfère le délicieux paysage où la nature est si bien rendue, avec une ville à l'horizon. Marie, caressée par son enfant, est montée sur un âne que guide S. Joseph, occupé aussi à montrer le pont de bois qu'il va falloir passer.

Les princesses portaient autrefois au cou des médaillons historiés. Il en est un d'une grande finesse d'exécution, qu'encadrent des rinceaux émaillés. Au milieu est une perle imitant par ses aspérités une rocaille, sous laquelle s'abrite S. Jérôme, qui se frappe la poitrine en signe de componction. Un lierre qui court sur la pierre anime cette scène.

Je passe à un autre bijou qui a conservé son anneau de suspension et dont n'aurait pas à rougir Benvenuto Cellini, tellement c'est gracieux et soigné. Il a la forme d'un édicule en or émaillé, semé de marguerites blan

ches à collerette verte et bleue et chaudement coloré d'émeraudes, de saphirs et de rubis. Au centre sont ouvertes les tables qui contiennent les commandements de Dieu, gardées par deux allégories qui s'abritent dans des niches. L'une représente le travail et l'autre le repos. Le travail, LABOR, est vêtu, comme un paysan, de la peau de ses brebis, qui laisse ses jambes nues. D'une main il tient une rame et de l'autre le rateau avec lequel se font les fenaisons. Occupé à la fois sur l'eau et sur la terre, il ombrage sa tête d'un large chapeau de paille qui le protége contre l'ardeur du soleil. Il est debout, toujours prêt et infatigable. Le repos, QVIES, se montre sous l'apparence d'une femme pensive, noblement accoudée sur une colonne et dont le manteau d'or laisse à découvert sa poitrine. On sent de suite qu'elle est riche, et de l'oisiveté à la volupté il n'y a qu'un pas. Deux enfants gambadent sur des colonnes tronquées, glacées d'émail et rehaussées de rubis. Un ange aux ailes déployées sert de support à cette composition, qui est plutôt morale que religieuse.

Un tableau, plaqué de lapis-lazzuli et de feuilles d'orfévrerie gemmée, montre le Christ flagellé dans l'intérieur d'un édifice. Le tympan du fronton est rempli par une crucifixion, et sur ses rampants sont assises deux femmes qui symbolisent, l'une le triomphe par la palme qu'elle tient à la main, et l'autre la paix par sa branche d'olivier. Trois vases en cornaline et trois camées, sur lesquels sont gravées les trois vertus théologales, complètent l'ornementation.

Le tableau suivant présente cinq faits de l'ancien et du nouveau Testament, qui se détachent sur un fond d'ébène et affectent la forme de médaillons. Deux cariatides de cristal, représentant des sibylles, déroulent leurs phylactères sur lesquels il est écrit que le Christ, Fils de Dieu et Sauveur, est venu au monde dans la misère, quoique fort et puissant. Malheureusement l'inscription est mutilée et l'on n'y lit plus que ces quelques mots : XPVS DEI FILIVS SALVATOR..... IN FORT.... MISERIE...

A Rome, on a conservé l'usage de mettre des reliques dans le cœur d'une fleur. Je ne sais rien de plus élégant en ce genre que le reliquaire des princes Borghèse. Qu'on se figure une cassette en cristal aux armes de Paul V. A l'intérieur on aperçoit un vase en cristal dont le bouquet est en orfévrerie émaillée. Aux quatre angles sont assis quatre anges nus, en argent. Au centre, s'élève un vase en cristal gravé dont les anses sont formées par des dragons. Dans ce vase est planté un bouquet, dont les feuilles vertes produisent des anémones et des bluets émaillés et brillantés. Le bouquet se termine par un grand cœur, coloré d'émail et de rubis, surmonté d'une couronne et s'ouvrant au moyen d'une charnière, de manière à laisser voir les reliques qu'il contient. De tels objets demanderaient à

être illustrés par la chromolithographie, car la plume se sent impuissante à décrire tant de merveilles. Un autre vase, également en cristal, avec des anses rapportées, se termine par une couronne, où des palmes croisées devaient servir à fixer le bouquet.

Une des curiosités de la vitrine des Borghèse est un autel complet, façonné en ébène et rehaussé d'appliques et de reliefs en argent. C'est la réduction d'un monument de grande dimension. L'autel est décoré de bas-reliefs représentant les quatre Évangélistes. Au-dessus s'élèvent quatre ordres d'architecture. La partie inférieure se découpe en trois niches. Au centre, la Vierge assise sur un trône reçoit l'offrande des trois mages et d'un berger; aux extrémités, l'ange Gabriel annonce à Marie, qui est en prière, sa glorieuse maternité. Aux montants, sont adossées les statuettes de la Foi, de la Force, de l'Espérance et de la Victoire. Au second étage, à leurs attributs on peut nommer Ste Françoise Romaine et S. Roch Dans les contreforts à jour, prennent place les Évangélistes, avec leurs attributs ailés. Tout autour, des apôtres et, au centre, Marie régnant au ciel après son Assomption. Le ciel est rempli d'anges musiciens ou qui tiennent des couronnes et des palmes. En bordure, s'étalent les faits de la vie du Christ et de la Vierge, interrompus seulement par les statuettes de la Foi et de la Charité. Au troisième étage, on a la suite des apôtres, puis S. Michel et S. Georges encadrant l'adoration des bergers; plus haut, une *pietà* entre deux anges adorateurs. Enfin, le jugement dernier et la résurrection des morts, puis le Christ ressuscité entre S. Pierre et S. Paul et, au sommet, le crucifix avec Marie, S. Jean et des anges.

Les mosaïques bysantines sont rares à Rome et ailleurs. Le musée du Louvre en possède une célèbre, qui représente la Transfiguration, et celle du musée du Vatican figure S. Théodore. Celle du prince Borghèse peut dater du XIVe siècle. Sa conservation est excellente et égale à la finesse de son exécution. Le fond est d'or, comme le veut la gloire céleste, et les apôtres sont disposés tout autour de leur reine qui occupe le centre du tableau. Je ne puis mieux terminer cette longue et trop sèche description que par cette belle page d'iconographie.

X. Barbier de Montault,
Camérier de Sa Sainteté.

(*La suite au prochain numéro.*)

UN PROJET
DE DECORATION DU PANTHÉON

DEUXIÈME ARTICLE *

AVANT de voir presque entièrement ajourner ce vaste projet de décoration extérieure du Panthéon redevenu Sainte-Geneviève, Constant-Dufeux eut cependant la satisfaction d'en diriger un commencement d'exécution. Il composa, fit fondre sous sa direction et poser, nous dit son biographe Féraud [1], « ces belles portes latérales en bronze, chef-d'œuvre de goût jusque dans leurs moindres détails, et où se trouve appliqué l'un des grands principes d'art qu'il professait : que la forme doit se ployer aux conditions normales, aux exigences de la matière, et non la matière à la forme; l'une étant l'œuvre de la nature, l'artiste doit y soumettre l'autre [2].

« Dans ces portes se trouvent réunis les divers genres de travaux dont le bronze est susceptible, depuis la fonte et la soudure autogène jusqu'aux ciselures à jour, en ronde-bosse, en relief, en creux, en gravure, etc. Le panneau supérieur de ces portes est ajouré, au moyen d'une ornementation composée d'une palme et d'une

* Voir le numéro précédent de la *Revue de l'Art chrétien*, juillet 1874, page 30, XVIIIe volume.

** Type de la fleur symbolique, dite de *Sainte Geneviève*, composée par Constant-Dufeux et employée par lui dans la décoration de diverses parties et notamment des portes latérales du Panthéon. (Dessin de M. A. Bémont, emprunté au cadre de l'*Album autographique* cité dans le 1er art.)

[1] Voir le numéro précédent, page 33, note 2, et page 34, note 1.

[2] Ces portes sont gravées dans le XXIIe volume de la *Revue générale de l'Architecture*.

branche de chêne ; au-dessous du panneau est un écusson au chiffre de Ste Geneviève et la croix de la Légion d'honneur entourée d'une guirlande ; plus bas sont gravées les lettres initiales : A. G. H. L. P. R., de l'inscription votive placée sur la façade du monument[1] ». Une palme et le millésime MDCCCL complètent la décoration de cette première partie du panneau inférieur. Plus bas se trouve reproduite la fleur symbolique, dessinée en tête de cet article. Des motifs d'ornementation florale, des étoiles, des intailles et des moulures d'une exquise finesse complètent ces portes dont le mécanisme ingénieux est également en bronze et de la composition de l'architecte.

Malheureusement ces portes sont tout ce que Constant-Dufeux put faire exécuter de son projet de décoration extérieure et, quant à celle intérieure, une des plus remarquables parties, la crypte projetée pour renfermer la châsse de la Sainte resta également inexécutée et c'est sur un croquis qu'il me faut ici la décrire.

Rappelant, avant toute autre idée, que l'église Sainte-Geneviève était et devait rester un monument tout-à-fait spécial et élevé à la glorification de la Sainte, Constant-Dufeux voulait avec raison placer la châsse contenant les reliques de Ste Geneviève à la rencontre des deux axes de l'église, au centre même de la coupole, à l'endroit où, dans une basilique primitive, eût été érigé le principal autel. Il disposait de plus cette châsse en contre-bas du sol actuel de l'église et au-dessous même du niveau des caveaux. Une balustrade circulaire portant des candélabres et sur laquelle venaient s'attérir les retombées, entremêlées de guirlandes, d'un baldaquin construit en bronze doré, entourait l'espace réservé et occupait en conséquence, sous le dôme, le centre même de la croisée, place d'honneur et visible de tous les points de l'édifice. Un double emmarchement sur un plan circulaire et régnant intérieurement le long de cette balustrade, descendait à une galerie entourant la crypte, galerie à laquelle on eût accédé de plein pied par les caveaux. Dans cette galerie et sur un haut soubassement, se seraient élevées, véritable petit temple monoptère, huit colonnes trapues, monolithes, faites de marbres précieux et aux chapiteaux décorés de feuillages variés. Sur la corniche les surmontant, vingt-quatre colonnes, de peu de hauteur et formant attique, auraient reçu une toiture plate en bronze doré qui eût ainsi complété cet ensemble architectural rappelant et le Temple des Vestales antiques et surtout les premières confessions chrétiennes : tout cet édicule et ses abords créant ainsi dans le vaste sanctuaire une sorte de *sacellum*, plus riche de construction et de

[1] *Biographie de Constant-Dufeux*, déjà citée, col. 180 et 181.

décoration et empruntant un caractère mystérieux à la crypte dans laquelle il aurait été érigé. Enfin, en contrebas de la galerie et des caveaux, eût été placée la châsse de la Sainte, renfermée dans un sarcophage monumental des plus sévères, sarcophage d'où, pour les fêtes solennelles, on l'eût retirée afin de l'exposer à la vénération des fidèles.

Je ne ferai que rappeler ici — en constatant toutefois qu'il remonte déjà à plus de vingt années — le mobilier provisoire comprenant *Maître-autel* et *Chaire à prêcher*, *Stalles* et *Clôture de chœur* avec *Chemin de la Croix*, que Constant-Dufeux dût faire exécuter avec précipitation et dans les données les plus économiques, pour la cérémonie d'inauguration du Panthéon redevenu Sainte-Geneviève. Dans de tels travaux, l'artiste conciencieux dépense presque toujours son talent en pure perte, trop heureux si l'effet éphémère produit répond quelque peu aux intentions qu'il espère un jour réaliser. Cependant, dans cette circonstance, il n'y eut que des éloges à donner à cette décoration improvisée et qu'il est si désirable de voir compléter et fixer à jamais.

Mais, parmi les œuvres d'art que Constant-Dufeux avait rêvées pour cette église, la seule qu'il lui fût donné, avec les portes, de faire exécuter, est un *ostensoir* en vermeil abrité sous un *ciborium* malheureusement provisoire. Cet ostensoir, admirablement conçu pour sa destination et d'une richesse inouïe d'exécution, est de plus une page remarquable de symbolisme chrétien, dont nous reproduisons ici la description par notre camarade Féraud.

... « L'hostie, placée au centre de la croix, est entourée de la couronne d'épines : les rayons sont variés dans leurs formes, droits, à perles, etc. Ce rayonnement splendide est encore enrichi par des pierres précieuses, par les symboles des évangélistes et les emblêmes de l'Eucharistie. La Vierge et l'Enfant-Jésus, avec deux anges adorateurs, sont placés aux pied de la croix. Le pied est de forme élégante, les moulures et ornements y sont disposés de telle sorte qu'il ne puisse glisser dans la main. et que le prêtre, sans effort, soulève et meuve dans l'espace cet ostensoir sacré. Sur l'empattement, disposé en gradins qui rappellent la montagne et que tapissent la vigne et le blé, est une charmante figurine de Sainte-Geneviève, debout sur un petit édicule (une chaumière), à droite et à gauche duquel sont placés le chien et le mouton. L'ensemble est d'ailleurs enrichi de divers autres sujets et ornements caractéristiques » [1].

Tels sont, Monsieur le Directeur, à côté des parties projetées et peut-être tout-à-fait oubliées aujourd'hui, *l'ostensoir* et les *portes* qui marque-

[1] Biographie citée, col. 181.

ront à jamais le passage de Constant-Dufeux au travers des destinées si diverses de l'Église Sainte-Geneviève et du Panthéon. Aussi j'ai pensé qu'il était opportun, à notre époque troublée, de rappeler les conceptions d'un maître contemporain qui, associant dans un même culte les gloires les plus pures de la France et la patronne si chère aux Parisiens, avait su trouver dans cette double inspiration les données de deux chefs-d'œuvre.

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, les sentiments d'affectueux respect avec lesquels je suis

Votre tout dévoué.

CHARLES LUCAS, *Architecte.*

UN RELIQUAIRE DE S. QUENTIN

Lorsque Ste Eusébie eut découvert dans la Somme les reliques de l'apôtre du Vermandois et qu'elle les eût ensevelies sur le lieu même où le martyr avait été décapité, elle fit construire une chapelle, et bientôt, autour de ce modeste monument, vinrent se grouper des habitations qui semblaient, de la sorte, se placer sous la protection du Saint. Une ville ne tarda pas à se former, qui, absorbant plus tard l'antique *Augusta Veromanduorum*, devint *Saint-Quentin-la-Grande*.

Le patron de la nouvelle cité était justement vénéré de toute la contrée et, pendant de longs siècles, nombre de pieux pèlerins vinrent implorer son intercession. M. J. Lecocq possède un magnifique bijou du XIVe siècle, probablement unique, et dont la valeur matérielle nous apprendrait, à défaut d'autres documents, que, parmi les fervents fidèles du martyr, figuraient des personnages d'un rang très-élevé et d'une fortune considérable.

Les mœurs jadis étaient parfois bien singulières. Un savant qui recherche tout ce qui intéresse l'histoire de notre contrée, M. Ed. Fleury, signale, à la date de 1444 et dans le *Journal d'un Bourgeois de Paris*, le passage suivant :

... « Fust apportée à Paris la chasse Sainct-Quentin, et fust portée par les esglises de Paris ; et ceulx quy la conduisoient faisoient prendre ung grand fléau comme il est *(comme il y en a)*, au poids du Roy, et là faisoient passer hommes et femmes ; et eulx estans en la balance, on les tiroit tant qu'ilz perdoient terre, et en ce faisant on nommoit sur eux plusieurs saincts et sainctes, et après ce ilz se racheptoient de bled ou d'argent, ou de ce qu'ils vouloient, et moult firent grant cueillettes d'argent à Paris iceulx questeurs de pardons en icelluy temps. »

M. Fleury ajoute ensuite « qu'il serait curieux de savoir si cette méthode était en usage à Saint-Quentin même et dans le centre du pèlerinage ». Or, voici ce que nous lisons dans l'*Histoire du très illustre martyr S. Quentin*,

de Claude Bendier [1]: Après avoir raconté des miracles, il dit qu'ils ont amené différentes coutumes qu'il décrit ainsi : d'abord « c'était celle des contre-poids, suivant laquelle les pèlerins enflés se faisaient peser chaque jour durant la neuvaine, c'est-à-dire durant les neuf jours de prières qu'ils adressaient à S. Quentin, afin de connaître combien leur enflure était diminuée : et souvent, en actions de grâces pour les bienfaits qu'ils avaient reçus par le moyen du saint Martyr, ils offraient à son église des poids de cire, de blé et d'autres choses, égaux à la pesanteur de leur corps, ce qui, pour ce sujet, s'appelait contre-poids (*contra-pondera*). Cette coutume n'est plus maintenant [2] en usage dans cette église, non plus que celle des lavemens, par laquelle on trempait des reliques de S. Quentin dans une quantité d'eau qu'on donnait ensuite à boire aux malades, ou l'on en lavait les parties affectées de leurs corps.

« Nous ne laissons pas néanmoins que d'y voir encore souvent faire, à l'instance des pèlerins, la bénédiction de l'eau, que l'on prend, autant qu'il se peut, dans l'endroit de la rivière où le corps de S. Quentin a été caché ; laquelle, étant bénite par une prière particulière, avec l'antienne et l'oraison de ce Saint, est portée aux malades, qui en usent comme il se pratiquait autrefois [3] : ce qui est un reste des anciens lavemens.

« Quant aux neuvaines, elles sont toujours beaucoup en pratique, aussi bien que la dévotion des linges, comme des chemises, des mouchoirs, et d'autres qu'on fait toucher au chef de S. Quentin, pour ensuite en revêtir les infirmes ou les leur appliquer, ce qui leur est souvent très-salutaire, ainsi que l'expérience nous le fait connaître. »

Par la quantité des visiteurs et des malades miraculeusement guéris, dont les chroniques nous ont conservé le souvenir, on peut penser combien furent faites de riches offrandes ; malheureusement le désastre de 1557 vint priver l'église de ses joyaux les plus élégants, de ses bijoux les plus riches, de ses ornements les plus brillants : rien, du reste, ne fut dédaigné par une soldatesque avide, et il ne resta que ce qui ne pouvait être emporté. Mais peu à peu, bien que lentement, les âmes généreuses firent des dons assez importants pour rendre à la basilique et à son clergé l'éclat dont ils jouissaient auparavant.

Un document qui, selon nous, n'est pas sans valeur et dont la copie existe dans la remarquable collection de M. Félix le Serurier, conseiller

[1] Nouvelle édition. Saint-Quentin, 1833, pp. 88 et suiv.

[2] Bendier vivait au XVIIe siècle.

[3] Cette coutume n'a pas disparu entièrement ; le puits de la Somme et plusieurs fontaines, notamment celle du bois d'Holnon, sont encore populaires et fréquentés.

honoraire en la Cour de Cassation et amateur distingué, ce document nous a semblé digne d'attirer l'attention des curieux.

Nous le croyons inédit ; aussi, plutôt que de l'affaiblir en l'analysant, préferons-nous le citer en entier :

Donation faite par M. Paul Caignart, Président du Grenier à sel de Saint-Quentin, de la Châsse où est actuellement la main du Bienheureux Martyr Saint Quentin, le 20 *avril* 1669.

Nous Doyen, Chanoines et Chapitre de l'Eglise Roiale de Saint-Quentin en Vermandois, sur la remontrance à nous faite par Nôtre promoteur, que la Main du glorieux martyr Saint Quentin, Patron, laquelle avoit été enlevée à la prise de cette ville par les Espagnols en l'année mil cinq cent cinquante-sept, renvoiée de Paris et rendue à cette Eglise en l'année mil six cent quarante-deux, après avoir été par nous suffisament reconnu qu'elle étoit la main de Saint Quentin, ainsi qu'il paroit par les procès verbaux et informations que nous avons fait faire, n'étoit pas assez dignement enchâssée, quoique révérée par un si grand concours de personnes qui viennent de toutes parts la visiter et souvent des Païs très éloignés, étant en effet une des plus belles reliques qui se voient, de laquelle le Roy étant en cette ville en l'année mil six cent cinquante-sept auroit fait grand état, comme aussi l'Eminentissime Jules Mazarin, Cardinal, son ministre qui l'accompagnoit, lequel en présence de Sa Majesté et suivant le désir d'icelle auroit alors promis de la faire richement enchâsser à ses dépens, ce qu'il auroit effectué, suivant le modèle qui en fut tracé de son ordre, si les occupations continuelles qu'il eut ensuite, tant au sujet de la conclusion de la paix que du mariage de Sadite Majesté, et sa mort survenue immédiatement après ne l'auroient empêché d'exécuter la promesse qu'il en avoit faite. Cependant que la providence divine avoit suppléé à ce défaut, aiant excité la piété de Monsieur Paul Caignart, Président au grenier à sel et ancien Mayeur de cette ville, qui persuadé de plusieurs guérisons salutaires que Dieu opéroit en faveur de ladite Main, étant elle-même un continuel miracle aux yeux de tous ceux qui la considèrent, et poussé d'un zèle tout particulier pour l'honneur de ce glorieux Martyr, a fait faire un très riche et très beau Reliquaire pour y être conservée et exposée avec plus de révérence ; même que notre ordonnance, procès verbaux et informations faits lors du recouvrement de ladite Main, seront pareillement mis dans ledit Reliquaire, pour y servir d'instruction et de monument à la postérité.

Sur quoi étant capitulairement assemblés, après nous être fait représenter lesdits procès-verbaux et informations, ensemble plusieurs autres

pièces y attachées, et avoir mûrement délibéré Avons Ordonné que ladite Main de Nôtre Glorieux Martyr et Patron Saint-Quentin sera mise et enchâssée dans ledit reliquaire qu'a fait faire et donné à notre Église Monsieur Paul Caignart, Conseiller du Roy, Président au Grenier à sel et ancien Mayeur de cette ville, pour y être conservée et exposée avec plus de révérence ; comme aussi que notre présente ordonnance, ensemble les procès-verbaux et informations à nous représentés, seront pareillement mis dans ledit Reliquaire, pour y servir d'instruction et de monument à la Postérité. Et pour ce recevoir ledit Reliquaire et y enchâsser ladite Main, et dresser les procès-verbaux Nous Avons nommé et député Maîtres Louis D'Origny Écolâtre, Nicolas Roussel Trésorier, Guillaume Jolly Sénéchal, Henry Demanbreuil ancien Sénéchal, Louis Hermand Docteur en Théologie de la Faculté de Paris, Théologal, Geofroy d'Abancourt Chancellier, avec Maîtres Claude Bendier, Docteur en Théologie de la Maison et Société de Sorbonne, Official, et Pierre Du Chesne, Promoteur, tous Prêtres, Chanoines de Notre dite Église. — Fait en Nôtre Chapitre le vingt quatrième Avril mil six-cent soixante neuf.

Signé Bendier.

Et le trentième du même mois et an, fête de la dédicace de ladite Église de Saint-Quentin ; sur les deux heures après midy, Nous susdits députés Nous nous serions transportés à la Trésorerie de ladite Église, où étant un grand nombre d'autres personnes qui s'y étaient rendû sur le bruit de la cérémonie qui s'y devoit faire, seroit incontinent venu ledit sieur Caignart, revêtu de sa robbe de Palais et portant ledit Reliquaire entre les mains, lequel s'étant présenté à nous députés auroit addressé son discours audit sieur Dorigny Écolâtre, et après avoir fait entendre le sujet de sa dévotion vers ladite Main de Saint Quentin, lui auroit délivré le susdit Reliquaire, lequel ledit sieur Dorigny ayant reçû et remercié ledit sieur Caignart au nom de ladite Église, l'auroit ensuite bénit suivant ce qui est porté au Pontifical Romain, puis après auroit tiré ladite Main de Saint Quentin de la boëte en laquelle elle avoit toujours été conservée, et après avoir donné à baiser ladite Main audit sieur Caignart, à Nous et à plusieurs autres des assistants, il l'auroit incontinent mise dans le susdit Reliquaire, ensemble au dessous d'icelle la copie d'un ancien procès-verbal qui avoit été trouvé avec ladite Main dans la susdite boëte, comme aussi les procès-verbaux et informations qui furent faits en cette ville lors du recouvrement de ladite Main, avec la présente ordonnance et le procès-verbal que nous avons fait faire et dresser par le secrétaire dudit Chapitre de Nôtre présence et de celle dudit sieur Caignart qui a signé

avec nous les jour et an que dessus, et ont signé : Dorigny, Roussel, Jolly, Demambreuil, Hermand, d'Abancourt, Bendier, Duchesne, Caignart.

Collationné à son original par moi soussigné, prêtre, secrétaire dudit Chapitre, le quinzième may mil six cent soixante neuf.

Signé : BENDIER.

« Sur ladite châsse ou reliquaire sont inscrits ces mots latins :

« Nudatam ornamentis, oblatamque in Urbis direptione anno 1557, et miraculo recuperatam anno 1642, Gloriosissimi Martyris sancti Quintini dexteram, hac ditiori Theca vestiri curavit Paulus Caignart in salinis Sanquintinianis Præses ac tertium Urbis Major anno 1668. »

Est jointe aux présentes la copie délivrée par le sieur Guillaume Loir, orfévre qui a vendu et livré ladite châsse ou reliquaire, dont suit ici l'extrait :

« Vendû et livré une châsse vermeille dorée, pézant trente sept marcs trois onces d'argent, qui se monte à la somme de deux mille cent soixante douze livres dix sols, laquelle somme j'ay reçue de monsieur Caignart, Président au Grenier à sel à Saint-Quentin, en délivrant ladite châsse d'argent vermeille dorée. Fait à Paris le dixième avril mil six cent soixante quatre.

« *Signé* LOIR, sur le Pont au Change, à Saint André et Saint Nicolas. »

Ainsi qu'on le voit par ce qui précède, au lieu de Mazarin *trop occupé*, c'est un Saint-Quentinois, Paul Caignart, qui offre une châsse pour conserver la main de S. Quentin. De cette châsse, les documents contemporains nous disent peu de chose ; outre l'inscription qu'on y lisait, ils ne mentionnent que son poids et sa nature « très-riche et très-beau reliquaire » en « argent vermeille dorée. » On doit vraiment regretter qu'ils se soient renfermés dans ce mutisme. Colliette, qui mentionne le don à la date de 1668, n'est pas plus explicite. Ce silence des écrivains est d'autant plus fâcheux que ce reliquaire n'est plus à la Collégiale de Saint-Quentin ; il a sans doute été détruit à la Révolution. Quand le culte fut rétabli, on lui substitua d'abord une châsse en bois, remplacée, en 1810, par une autre châsse en bronze doré.

Georges LECOCQ.

RESTAURATIONS

DE LA CATHÉDRALE DE CLERMONT

Il est temps de livrer à la publicité les jugements portés par *tout le monde* sur l'œuvre d'art qui a été récemment l'occasion d'une si belle manifestation. Les critiques que nous avons entendu formuler ont été vives, acerbes, unanimes, et le nom de M. Viollet-le-Duc que l'on dit l'inspirateur, sinon le créateur de l'œuvre, est loin d'avoir été acclamé.

Quelques mots d'abord sur le sujet en lui-même; l'iconographie chrétienne a perdu peu à peu ses traditions; née dans les catacombes, elle avait atteint son apogée au XIIIe siècle, pour s'éteindre aux XVIe et XVIIe, et disparaître à l'époque de progrès que nous traversons.

Or, parmi les représentations les plus goûtées par les artistes du Moyen-Age, on était habitué à voir la généalogie de la Sainte Vierge, figurée par un arbre, et désignée sous le nom d'arbre ou tige de Jessé, selon le texte de la prophétie d'Isaïe : « Il naîtra une Vierge de la racine de Jessé et une fleur s'élèvera de cette tige. »

Telle était la donnée, et voici comment les artistes chrétiens l'avaient interprétée : Du sein du prophète Jessé endormi s'élevait une sorte de liane à enroulements symétriques, dont chaque volute était terminée par une fleur, et de chaque pétale sortait une petite figure représentant un des ancêtres de la Vierge. Parmi eux, on reconnaissait facilement le roi David, tenant en main une harpe; tous tenaient un sceptre, signe distinctif de la maison royale de Juda. Enfin, du milieu de cette tige fleurie, s'élançait, radieuse, la Vierge Marie, qui était comme le rameau terminal de cet arbre généalogique.

Lorsque Jacques d'Amboise fut nommé évêque de Clermont, au commencement du XVIe siècle, son premier soin fut de songer à restaurer la cathédrale, qui était arrivée à un état de délabrement inquiétant pour sa solidité [1]. Il fit refaire le toit, le fit couvrir en plomb et voulut que, selon le goût de l'époque, le faîtage fût orné d'une *crête* découpée à jour, qu'un clocher s'élevât au-dessus du chœur et qu'enfin la pointe absidiale du toit fût terminée par ce qu'on a ppelle encore un *épi*, et on décida que cet

[1] Voir sur les actes de l'Épiscopat de Jacques d'Amboise l'intéressante notice de M. l'abbé Chaix : *Jacques d'Amboise, évêque de Clermont, auteur de la dévotion à Notre-Dame du Retour*. Broch. in-8, à la librairie catholique : prix, 50 c.

épi, au lieu d'être une simple ornementation de feuillages, comme pour le clocher, serait un arbre ou *tige de Jessé*.

Le clocher servait à sonner le *retour* des chanoines au chœur, ce qui lui fit donner le nom de clocher du retour : de là, la cloche du retour et par assimilation *Notre-Dame du Retour*, qui était la statue complétant la tige de Jessé.

Le clocher du retour était, si l'on en juge par le dessin conservé aux archives départementales, une merveille de conception et d'exécution ; il était tout en plomb repoussé.

La foudre du ciel a détruit ce précieux spécimen de l'art de la Renaissance Il ne reste plus du clocher du retour que la base surmontée d'un abri vulgaire. L'ouragan révolutionnaire a renversé la statue.

Cependant les vestiges de la tige de Jessé ont longtemps survécu à la dévastation. Toute l'armature en fer était encore en place, et on a pu, il y a quelques années, dessiner les restes d'une ou deux figures des ancêtres de la Vierge et rétablir au moyen des épaves existantes l'ensemble de ce soubassement.

C'est ce qu'aurait dû faire l'artiste chargé de cette restauration ; et la photographie d'un dessin géométral, signé Viollet-Le-Duc, faisait espérer une restauration qui, moyennant certaines rectifications, eût été satisfaisante. Malheureusement il n'en a pas été ainsi à l'exécution. Soit que M. Viollet-Le-Duc se soit exagéré les proportions à adopter pour ce travail, soit qu'il n'ait pas été étudié sur place, le résultat est déplorable. C'est un ensemble de masses lourdes et sans profils, au milieu desquelles sortent des figures beaucoup trop volumineuses pour les corolles qui les supportent, dont il est impossible de comprendre la pose ou l'action et, ce qui est le plus fâcheux, produisant des formes bizarres et touchant même au ridicule.

Au lieu des gracieux et délicats feuillages de l'œuvre de Jacques d'Amboise, on ne distingue de loin que de lourds serpents s'affaissant, sous le poids de leur masse, contre les légères arêtes de la toiture.

Quant à la statue de la Vierge, qui s'élève sur une tige grêle et sans ornements, c'est un hors-d'œuvre qui semble n'avoir aucun lien avec son soubassement.

Au point de vue de l'art, cette statue est un très-médiocre pastiche des vierges du Moyen-Age. Les draperies ont les plis cassés et la raideur de celles que l'on peignait ou sculptait au XVe siècle ; les têtes, au contraire, sont d'un travail tout moderne. Les madones du Moyen-Age étaient sveltes, la partie matérielle semblant disparaître sous l'étroitesse des vêtements ; celle-ci est d'un aspect lourd et semble trop courte pour l'ampleur de la tête.

Mais, en somme, c'est une statue comme en a produit souvent et en produit journellement l'art moderne, bien plus inspiré par l'esprit industriel que par le sentiment chrétien ; quoi qu'il en soit, le but principal est atteint. Il n'y a donc pas de regrets à avoir sous ce rapport.

Mais ce qui est regrettable, c'est que, pour ce travail comme pour l'achèvement de la cathédrale, on s'en soit rapporté, les yeux fermés, à la réputation réellement surfaite et par trop coûteuse de l'ancien inspecteur général des cathédrales de France, M. Viollet-le-Duc, et qu'on ait accepté, sans le contrôle d'hommes compétents, des projets à peine étudiés et conçus avec le parti pris de ne se préoccuper en rien des styles à conserver et des traditions à respecter.

Notre intention n'est pas de contester le talent très-varié de M. Viollet-le-Duc; reste à savoir si ce talent, qui est surtout celui du collectionneur et du dessinateur habile, peut être utilement appliqué à la création des édifices religieux ; c'est précisément ce que l'on conteste.

M. Viollet-le-Duc est un chercheur et un dessinateur infatigable. Ses dessins sont presque tous des tours de force de la ligne appliquée à la démonstration. Il a de la sorte étudié d'abord le Moyen-Age, lorsque ses contemporains le dénigraient, puis les monuments classiques de Rome et de la Grèce. Il est résulté de ces études si diverses, une sorte d'éclectisme architectural que l'on retrouve dans toutes les compositions du maître et de ses rares disciples.

C'est du néo-grec, du néo-gothique, du style de chemin de fer et un peu de tout cela en mélange, dans ses constructions comme dans ses restaurations.

Appelé à donner un plan pour l'achèvement de la cathédrale de Clermont, M. Viollet-le-Duc présente un dessin de façade fort habilement touché, et c'est avec ce dessin dont le charme est augmenté par les procédés photographiques, que la ville, le département et le clergé se lancent les yeux fermés dans cette délicate entreprise.

Il n'y a pas de plan d'ensemble, point d'élévation latérale, rien que la photographie de la façade ; néanmoins le travail se commence et c'est par pièces et par morceaux qu'il se continue, sans contrôle d'aucune sorte : M. Viollet-le-Duc n'en admet pas.

Les beaux spécimens de façades de cathédrale ne manquent pas en France, et M. Viollet-le-Duc en a lui-même dessiné plus d'une; ne pouvait-il, sans copier servilement, s'inspirer de ces beaux monuments de la foi de nos pères ? Il existe même aux archives départementales un plan de façade du XVe siècle — car le projet d'achèvement de la cathédrale de Clermont date de cette époque — on le connaissait; mais on n'a pas voulu

l'adopter comme d'un style trop dispendieux. Ce plan avait au moins le mérite d'être fait dans les traditions liturgiques de l'Art chrétien avec ses trois portails à voussures comme ceux du Nord et du Midi, et d'être en rapport avec les proportions de l'édifice à continuer ; il n'y avait qu'à modérer un peu l'efflorescence de ses lignes et de son ornementation pour en tirer un parti convenable. Au lieu de cela, on a appliqué à notre cathédrale, à cet édifice si léger, si harmonieux dans ses proportions, deux tours colossales et massives, sans proportion avec le reste de l'édifice, et, entre ces deux tours, dans un espace déjà étroit, une seule porte resserrée entre deux angles rentrant.

Quant aux faces latérales qui accompagnent la façade, il suffit de les voir pour rester stupéfait en présence d'une audace de conception, aussi peu soucieuse de la tradition.

Bref, M. Viollet-Le-Duc ayant à continuer la cathédrale de Clermont, édifice des plus remarquables de la fin du XIIIe siècle, mais qui est plutôt conçu dans le style du XIVe, et continué jusqu'au XVIe sans altération de ses lignes ou de son plan, M. Viollet-Le-Duc y adapte un *écran* dans un style bâtard qui rappelle un peu l'architecture du XIIe siècle et l'architecture militaire des fortifications du Moyen-Age, mais nullement le style de la cathédrale de Clermont.

Quant au plan adopté, il laisse à la cathédrale ses nefs raccourcies, et le faible allongement obtenu est absorbé par des porches et des constructions dont l'utilité peut être contestable. Nous ne pousserons pas plus loin ces observations sommaires, qui sont celles que nous avons recueillies dans le public, et cela presque journellement.

C'était un devoir pour nous, non-seulement de les recueillir, mais de les faire connaître, afin que la responsabilité remontât à l'auteur de ces travaux. Le silence que nous avons gardé jusqu'à ce jour était une nécessité de la situation délicate où se trouvaient les administrateurs de la cathédrale, en présence des ressources à obtenir de la charité et des allocations accordées par l'Etat. Il nous était pénible aussi d'affliger, par ces critiques, cette œuvre de prédilection de Mgr l'évêque de Clermont ; d'autant mieux que critiques et observations eussent été sans résultat sur l'esprit de M. l'inspecteur général.

Disons-le d'ailleurs, l'achèvement de la cathédrale de Clermont, malgré les défectuosités regrettables du plan, n'en sera pas moins une des gloires de l'épiscopat de Mgr Féron, et son nom viendra s'inscrire avec honneur à côté de ceux de Jacques de Comborn, de Martin Gouges et de Jacques d'Amboise.

PETRUS SCHMIDT.

TRAVAUX DES SOCIÉTÉS SAVANTES

Académie des Inscriptions. — L'Art carthaginois. — Une découverte très-intéressante pour l'archéologie artistique vient d'être faite par M. Héron de Villefosse, actuellement en mission en Tunisie. Il s'agit d'un masque de terre cuite, peint en rouge, trouvé dans les citernes de la Malquâ, sur l'emplacement de l'ancienne Carthage. Ce masque n'est pas funéraire, comme l'a cru M. de Villefosse; ses dimensions ($0^m,19$ de hauteur sur $0^m,12$ à $0^m,13$ de largeur) ne permettent guère la supposition qu'il ait pu être appliqué sur la face d'un mort. D'un autre côté, ce masque ne représente aucune figure de divinité connue. Mais, quoi qu'il en soit de l'usage auquel cet objet était destiné, il est certain qu'il nous fournit un curieux spécimen d'un travail carthaginois de la haute antiquité dans l'art de la ronde-bosse. Ce spécimen est le premier qui nous soit parvenu, contre toute attente; car il ne manquait pas d'antiquaires qui niaient l'existence d'un art carthaginois ancien, et par suite la possibilité de rien retrouver qui lui appartînt. Le masque de la Malquâ vient donner un démenti formel à cette opinion; il nous révèle avec certitude l'existence de l'art mis en question; c'est un précurseur de trouvailles plus intéressantes et plus probantes encore.

Désormais il est hors de doute, a dit M. de Longpérier, avec la haute autorité que lui donnent sa science solide et son expérience consommée, il est hors de doute que des fouilles méthodiques et suivies amèneront en Tunisie la découverte de nombreux objets analogues. Il en sera de l'art carthaginois comme de l'art phénicien, comme de l'art ninivite, qui ont été traités de fables jusqu'au jour où des recherches persévérantes les ont mis en évidence et ont convaincu les plus récalcitrants.

Ainsi qu'on pouvait d'ailleurs le prévoir, l'art carthaginois offre les traits essentiels de l'art phénicien des hautes époques. Le masque en terre cuite étudié par M. de Longpérier, rapproché des grandes sculptures chypriotes de la période phénicienne, des monuments phéniciens et des pierres gravées, juives et phéniciennes, confirme complétement la conjecture.

Quant à la coloration en rouge, on sait qu'elle constitue un caractère commun à presque tous les objets de l'art asiatique, témoin cette curieuse tête rapportée d'Edesse (Mésopotamie) par feu M. Ch. Texier, et que M. Brunet de Presle vient de donner au musée du Louvre.

Concours des antiquités de France. — Voici la liste des lauréats de ce concours :

Première médaille : M. Allmer, pour ses *Inscriptions antiques de Vienne en Dauphiné.*

Deuxième médaille : M. H. Revoil, pour son *Architecture romane du midi de la France.*

Troisième médaille : M. C. Port, pour le *Dictionnaire historique de Maine-et-Loire.*

Mentions honorables : M. A. Franklin, auteur des *Bibliothèques de Paris;* Guignes, *Topographie de l'Ain;* Castan, le *Théâtre antique de Vesonti;* de Formeville, l'*Évêché de Lizieux;* Bouche de Molandon, *Première expédition de Jeanne d'Arc* et la *Salle des Thèses;* Robert, *Calixte II.*

Société de l'art chrétien.— La question de la *représentation du Sacré-Cœur*, étudiée d'une manière spéciale par MM. Laverdant et Didron, et discutée par les membres de la Confrérie de Saint-Jean, a donné lieu à un rapport, présenté par M. Félix Clément, à la réunion générale de la Société, le lundi 8 juin 1874. Ce rapport, déplorant le réalisme grossier, mis en vogue par les marchands d'images, conclut qu'il faut, autant que possible, dans la représentation du Sacré-Cœur :

1° Éviter de séparer le Cœur de Notre-Seigneur de sa personne adorable;

2° Rendre l'idée du Sacré-Cœur par le geste de la main, l'expression du visage, le rayonnement de la poitrine, en évitant l'emploi de la réalité charnelle du cœur;

3° Quand le Cœur est représenté seul, comme symbole d'amour, *ex-voto*, etc., lui donner la forme traditionnelle du symbole, sans chercher la réalité de la forme et de la couleur.

Le projet de décoration de l'église Sainte-Geneviève, à Paris, publié par M. de Chennevières, au nom du ministère des Beaux-Arts, ne pouvait pas manquer d'arrêter l'attention de la Société de l'Art Chrétien. Avant même que le détail de ce projet ne fût connu, la Société de Saint-Jean avait émis le vœu que la disposition de l'église fût, conformément aux plans de Soufflot, ordonnée dans les règles d'une bonne esthétique

chrétienne, et que l'autel principal fût placé au centre du monument, sous la coupole, comme à Saint-Pierre de Rome.

A la fin de la séance du 8 juin, M. Edmond Monnier a mis sous les yeux de la Société les plans primitifs de Soufflot, gravés du vivant même de l'architecte, et où l'on retrouve, avec la pensée de l'auteur, le respect des traditions chrétiennes.

Société française d'archéologie. — La dernière séance générale a eu lieu à Agen. Des réponses, sérieusement préparées, ont été faites aux questions du programme pour l'archéologie préhistorique. La plus importante communication a été celle de M. l'abbé Landesque. Ce géologue a fait passer sous les yeux du congrès quelques os avec gravures, de la station de Laugerie-Haute. Sur un de ces os, une omoplate, on remarque une gravure au trait représentant une femme. Malheureusement l'os est cassé à la hauteur du cou et la tête manque. M. l'abbé Landesque a trouvé en même temps une petite statuette fragmentée, en bois de renne, qui paraît figurer un enfant. Des moules et des photographies de ces objets passent sous les yeux de la Compagnie.

Pour la partie archéologique et historique, l'intérêt s'est concentré sur la villa de Bapteste. C'est une villa agricole, gallo-romaine, de la plus haute importance. MM. Teulière et Faugère-Dubourg ont fait des fouilles très-considérables, et ils ont été largement récompensés. Ils ont pu reconstituer un plan par terre de cette villa; presque partout les mosaïques sont conservées; plusieurs sont en parfait état, et sous un vaste hangar qui les protége en les recouvrant, se trouvent, parfaitement classés, un grand nombre d'objets recueillis pendant les fouilles.

Plusieurs membres du congrès étaient portés à croire que cette villa est celle de saint Paulin.

Société pour la publication de textes relatifs à l'histoire et à la géographie de l'Orient latin. — Il vient de se former, sous cette appellation, une société qui se propose de publier ou de rééditer les textes relatifs à l'Orient latin, notamment les pèlerinages en Terre-Sainte qui ne sont point destinés à paraître dans le *Recueil des Historiens des croisades*, entrepris et poursuivi avec persévérance par l'Academie des inscriptions et belles-lettres. Cette société se composera de membres titulaires (50 fr. de cotisation) et d'associés souscripteurs (15 fr.). Elle publiera chaque année deux volumes de textes, de format gr. in-8° et une réimpression phototypographique de pièces rarissimes ou uniques. La collection de textes portera pour titre : *Bibliothèque de l'Orient latin.* Elle comprendra trois

séries : — Série historique, Chartes ; Lettres historique ; Petites chroniques inédites, 1095-1500. Projets de croisades, inédits, 1250-1609.— Série géographique. Collection chronologique des pèlerinages en Terre-Sainte et des descriptions de la Terre-Sainte et des contrées voisines. *Textes latins* imprimés et inédits de 300 à 1400 ; inédits ou rarissimes de 1400 à 1600. *Textes français, italiens, espagnols, allemands, anglais*, imprimés et inédits jusqu'en 1500 ; inédits ou rarissimes de 1500 à 1610 ; *Textes grecs, hébraïques, slaves, scandinaves* ; imprimés et inédits jusqu'en 1600, accompagnés d'une version latine. — Série poétique : poésies et poëmes latins, français, étrangers, 1100-1500.

Les phototypographies reproduiront : 1° Les pèlerinages en Terre-Sainte, feuilles volantes, journaux de croisade, etc., etc., imprimés au quinzième et dans les vingt-cinq premières années du seizième siècle. 2° Les pièces analogues qui, quoique de date postérieure, n'existent qu'à l'état d'exemplaires unique ou rarissime. Une courte notice biographique, de même format, accompagnera chaque phototypographie Les fondateurs de cette société, qui a son administration au siége de la Société bibliographique, sont MM. Anatole de Barthélemy ; Léopold Delisle, de l'Institut ; Egger, de l'Institut ; Victor Guérin ; Arthur de Marsy ; Louis de Mas-La-Latrie ; Emmanuel Rey ; Comte Riant ; E. de Rosière, de l'Institut ; de Saulcy, de l'Institut ; Ch. Schefer ; Dr Titus Tobler ; Comte de Vogüé, de l'Institut.

Association normande. — L'Association normande vient de tenir sa 42e session annuelle dans la petite ville de la Ferté-Macé (Orne).

Chaque année, depuis quarante-deux ans, l'Association fondée par l'éminent et regretté M. de Caumont tient ses assises dans une ville de Normandie, et se livre à une enquête approfondie sur l'histoire et les antiquités de cette ville et de ses environs, sur les institutions locales, sur la situation et les besoins moraux et économiques de la contrée.

Le congrès se termine par un de ces concours agricoles qui ont été, il faut le répéter, l'origine des concours régionaux officiels. Le véritable créateur de ces concours est le fondateur de l'Association normande, M. de Caumont. Aussi l'Association se propose-t-elle, à juste titre, de provoquer une souscription nationale pour ériger à M. de Caumont une statue à Bayeux, sa ville natale.

Société de statistique de Marseille. — Nous lisons dans le compte-rendu de ses séances :

« M. Levenq a la parole pour lire un travail sur *les origines de l'Abbaye de Saint-Victor*.

« Cette lecture constitue le premier chapitre d'un ouvrage que cet honorable membre actif se propose de publier prochainement sous ce titre : *L'Abbaye de Saint-Victor-lès-Marseille*, *son histoire politique*, *religieuse et architectonique*.

« Dans ce chapitre, M. Paul Levenq revendique pour Marseille l'honneur d'avoir, la première entre les villes des Gaules, reçu la religion du Christ, et enfanté des martyrs. Des marbres que chacun peut voir au Musée des antiques de notre ville et qui ont été extraits des catacombes de Saint-Victor, attestent d'une façon incontestable que, vers le commencement du IIe siècle, des martyrs subirent sur notre sol le supplice du feu. Les fidèles étaient donc assez nombreux, à cette époque reculée, pour provoquer la persécution ; l'auteur est amené à conclure de ce fait que l'Evangile était prêché chez nous dans la deuxième moitié du 1er siècle, c'est-à-dire un siècle avant les fameuses prédications de saint Irénée, à Lyon.

« Les monuments sont en parfait accord avec cette opinion, émise par lui, il y a deux ans, et qui paraît établie, que c'est par la vallée du Rhône et après avoir naturellement posé des jalons dans les centres populeux et célèbres de Marseille, Arles et Vienne, que le christianisme est allé porter son drapeau sur la colline de Fourvières.

« De l'épigraphie, M. Levenq déduit encore que l'existence et l'authenticité des *catacombes* de Saint-Victor est une chose indéniable, et que ceux qui, s'appuyant sur la tradition la plus universelle de Provence, attribuent le nom de Lazare et de Magdeleine aux prédicateurs évangéliques qui apparurent chez nous dans la deuxième moitié du Ier siècle ont sur certains docteurs contemporains l'avantage de ne pas s'en prendre seulement à des noms propres et de pouvoir opposer à des théories aventureuses des monuments en coïncidence avec cette croyance issue de la tradition provençale.

« L'auteur cite ensuite un privilége de Benoit IX, que possèdent nos archives départementales, et qui atteste qu'une association monastique fut constituée sous le règne d'Antonin, auprès des catacombes de Saint-Victor, vers l'an 140 environ.

« Tel est le résumé succinct de la lecture intéressante et attentivement écoutée, de M. Paul Levenq.

« Lettre de Mgr Xavier Barbier de Montault, membre correspondant, accompagnant l'envoi d'une *Notice inédite sur le culte de sainte Magdeleine à Rome*, et fournissant quelques explications sur la manière dont il prétend

combattre la tradition provençale de l'arrivée à Marseille de saint Lazare et des saintes Maries [1].

« L'honorable correspondant signale à la Société, comme une acquisition précieuse à faire, un panneau peint et à fond d'or, représentant le Bienheureux Urbain V. Il désirerait que la Société de Statistique en fit emplète ; ce panneau est à Rome chez un marchand.

« M. le Vice-Secrétaire lit quelques passages du Mémoire sur le culte de sainte Magdeleine, réservant pour la prochaine séance les paragraphes traitant de l'existence à Rome, au XVIe siècle, des ossements de l'illustre pénitente.

« Dans la séance suivante, M. Saurel lit la fin de la notice de Mgr Xavier Barbier de Montault, membre correspondant, sur *le Culte de sainte Magdeleine, à Rome.*

« Ce mémoire, dans lequel abondent de nombreuses citations et surtout des inscriptions épigraphiques, est l'objet d'une chaude discussion entre deux membres dont les avis sont diamétralement opposés, relativement à la tradition dite *des saintes Maries.* M. Saurel trouve dans le Mémoire de Mgr X. Barbier de Montault des arguments qui lui semblent indiscutables. M, Levenq, au contraire, se fait fort d'opposer Mgr Barbier de Montault à lui-même.

« Pour clore la discussion, M. le Président charge M. Levenq de faire un rapport sur le Mémoire de Mgr de Montault et d'en résumer les conclusions. [2]. » (*Société de Statistique de Marseille.*)

J. C.

[1] L'auteur de cette Notice n'a eu d'autre but que de réfuter deux des arguments de M. Faillon sur l'apostolicité de l'Église de Marseille, qui n'est point ici directement en cause ; seulement, il ne faut pas qu'une thèse historique s'appuie sur des données que condamne l'archéologie.

[2] On voit, par ces détails, combien la question de l'apostolicité préoccupe et passionne les esprits ; les uns croient leur thèse attaquée parce qu'on démolit des arguments qui la compromettent ; les autres se font une arme des objections que soulève l'archéologie.

INDEX BIBLIOGRAPHIQUE

ARCHÉOLOGIE ET BEAUX-ARTS)

AICARD (J.) — La Vénus de Milo, recherches sur l'histoire de sa découverte, d'après des documents inédits. In-18 jésus, 339 p. Paris, Sandoz et Fischbacher.

AUBERTIN (Charles). — Notice sur une sépulture célèbre à Beaune. Dijon, Jobard, in-12.

BERTRAND (A.). — Les tumulus gaulois de la commune de Magny-Lambert (Côte-d'Or). Fouilles faites sous le patronage de la Commission de la topographie des Gaules. In-8, 97 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Gouverneur. (Extrait du t. XXXIV des *Mém. de la Société nat. des antiquaires de France.*)

BONSTETTEN (le baron de). — Carte archéologique du canton de Vaud, accompagnée d'un texte explicatif. In-4, à 2 col., III-52 p. et carte. Toulon, imp. Mihière.

BULLETIN MONUMENTAL. — *T. II, N° 4.* J. de Laurière : Deux mausolées africains. — P. de Cessac : L'ambre en France aux temps préhistoriques. — Mélanges. — Chronique. — Bibliographie. — 5 pl.

CLEMENT DE RIS. — Musée du Louvre. — Conservation de la sculpture et des objets d'art du moyen-âge, de la renaissance et des temps modernes. Série C. Notice des objets de bronze, cuivre, étain, etc. In-12, VII-140 p. Paris, imp. de Mourgues, 1 fr.

COUSSEMAKER (E. de). — Manuscrit du couvent de Ste-Catherine-de-Sienne de Douai. Notice descriptive. In-8, 93 p. et pl. Lille, imp. Danel. (Extrait du *Bulletin de la Commission historique du département du Nord.*)

COURAJOD (L.). — Histoire de l'enseignement des arts du dessin au XVIIIe siècle. L'École royale des élèves protégés, précédée d'une étude sur le caractère de l'enseignement de l'art français aux différentes époques de son histoire, et suivie de documents sur l'école royale gratuite de dessin fondée par Bachelier. In-8, CIV-280 p. et grav. Paris, Dumoulin.

DELAUNAY (F.) Moines et sibylles dans l'antiquité judéo-grecque. In-8, XIX-403 p. Paris, Didier. 7 fr.

DIDRON (E.). Quelques mots sur l'Art chrétien à propos de l'image du Sacré-Cœur. In-8, 44 p. Paris, Didron.

DOLENT (J.). Petit manuel d'art à l'usage des ignorants. La Peinture, la Sculpture. Six eaux-fortes par E. Millet. In-18 j., 227 p. Paris, Lemerre. 3 fr. 50.

DRAJBEL (H.). L'Œuvre de Moreau le jeune, notice et catalogue. Portrait gravé d'après Cochin. In-8, 85 p., Paris, Rouquette. 10 fr.

ENGEL : *Étude sur les monnaies alsaciennes du cabinet de France.* Mulhouse, veuve Bader et Cie, 1874, une planche reproduisant 7 monnaies. — Cette brochure de 38 pag. grand in-8 est extraite de la *Revue d'Alsace.*

FLEURY (Ed.). L'Eglise primitive de Chivy, étudiée au point de vue des origines de l'architecture chrétienne Laon, H. Jacob, in-8, planches.

FOSSÉ D'ARCOSSE : *A travers Soissons, guide sommaire pour les visiteurs.* (Soissons, Fossé d'Arcosse, impr., 15, rue St-Antoine) sans date. Prix : 10 cent.

GERMER-DURAND : *Promenades d'un curieux dans Nîmes. Enceintes successives de la ville depuis les Romains jusqu'à nos jours.* (Nîmes, A. Catélan, libr.). 1874, 1 vol. in-12 de 104 pag. et un plan.

GIRAUD (Ch.). Les bronzes d'Osuna. Fragments nouvellement découverts de la loi coloniale de Genetiva Julia Gr. in-8, 39 p. Paris, imp. nationale.

GUASTI (C.). Belle Arti. Opuscoli descrittivi e biografici. In-16, VIII-420 p. Firenze, Sansoni.

HALÉVY (J.). — Mélanges d'épigraphie et d'archéologie sémitiques In-8, 191 p. Paris, Maisonneuve.

HEUZEY (L). — Recherches sur les figures de femmes voilées, dans l'art grec, avec 3 planches gravées et une photographie. In-8, 44 pages. Paris, imprimerie Chame.

HISTOIRE COMPLÈTE et descriptive de la cathédrale de Cologne. Guide absolument nécessaire pour chaque visiteur de l'église. Rédigé d'après les sources les plus meilleures (*sic*). In-16, 39 p. Cologne, Heyn.

HUCHER (E.). — L'Art gaulois, ou les Gaulois d'après leurs médailles (2e partie). In-4 à 2 col., 164 p. Paris, Didron. Les deux parties, 30 fr.

IL BUONAROTTI. — *Mars.* L. Nardoni : Di alcuni oggetti di epoca arcaïca rinvenuti nell' interno di Roma. — M. Stef. de Rossi : Manufatti primitivi rinveniti nelle costurzione di Roma. — Gius. Verzili : Gli errori di arte. — I. Bombella : Dell' antica numerazione italica. — Ac. Monti : La Fontana di S. Maria in Trastevere. — Poesie — Pubblicazioni ricevute.

LE GENTIL. — Souvenirs archéologiques sur les Templiers en Artois. In-8. 19 p. Arras, imp. de Sède.

MILANESI (S). — Sulla storia dell'Arte Toscana. Scritti varii. In-8, 376 p. Siena, 1873, tip. Sordo-Muti.

MÉMOIRES de la Société académique de l'Oise, t. VIII, ve partie. — Deladreue et Mathon, Hist. de l'abbaye de Saint-Lucien, 2e partie. — Mathon, vases en verre de l'époque gallo-romane et franque, etc.

REMBAULT (Gabriel). — La Picardie au salon de 1874. *Amiens,* in-18.

REVUE ARCHÉOLOGIQUE (juin). J.-B. de Rossi : Découverte de la basilique de Sainte-Pétronille — L. Lefort : Etat actuel de cette basilique. — Comte A. de Gobineau : Catalogue d'une collection d'intailles asiatiques. — G. Fagniez : Inventaires du trésor de N.-D de Paris (suite). — J. de Baye : Grottes de Baye. — E. Miller : Inscriptions grecques de Thasos (suite). — Bulletin de l'Académie des Inscriptions. — Nouvelles et correspondance. — Bibliographie. — 1 pl.

ROCHAMBEAU (A. de). Le Congrès archéologique de 1872, 39e session, tenue à Vendôme. In-8, 48 p. Vendôme, imp. Lemercier.

SOCIETÉ D'EMULATION D'ABBEVILLE. — *Mémoires,* 3e série. Ier vol. (1869, 1870, 1871 et 1872). Abbeville, 1873, in-8. — La ligue à Abbeville (3e partie), par M. E. Prarond. — Catalogue raisonné de l'œuvre gravé de Jean Daullé, d'Abbeville, précédé d'une Notice sur sa vie et ses ouvrages, par M. Em. Delignières. —

Des nouvelles églises construites à Paris et dans ses environs, par M. C.-J. Buteux. — Découverte d'une sépulture franque à Rogent, en 1866. — Notice, par M. E. Hecquet d'Orval. — Notes sur des fouilles faites à Port-le-Grand en 1869, 1871 et 1872, par M. E. Hecquet d'Orval. — Notice sur la statuette d'un dieu gallo-romain trouvée à Cahon, par Ch. Louandre.

ROHAUT DE FLEURY (G.). La Toscane au moyen âge. Lettres sur l'architecture civile et militaire en 1400. 2 v. in-8, VIII-860 p. avec vign. et 140 pl. Paris, Ve A. Morel. 180 fr. (L'ouvrage forme 2 vol. in-8, avec gravures intercalées dans le texte, et 2 vol. in-4, comprenant 140 pl. gravées.)

VAN DRIVAL. — Catalogue de l'Exposition d'objets d'art religieux, ouverte à Lille en 1874. Seconde édition. *Lille*. — Edition ordinaire, 1 fr. 50. — Edition de luxe, 5 francs.

VINET (Ern.). — L'Art et l'Archéologie. In-8, IV-502 p. Paris. Didier, 7 fr. 50.

VINET (E.). — Bibliographie méthodique des beaux-arts. Esthétique et histoire de l'art, archéologie, architecture, sculpture, peinture, gravure, arts industriels, etc. Accompagnée de tables alphabétiques et analytiques. 1re liv. In-8 à 2 col., XII-144 p. Paris, Firmin Didot. (L'ouvrage est publié dans le format et avec les caractères du Manuel de Brunet. Il paraîtra en 4 livr. à 5 fr.; l'ouvrage complet, sur pap. ord., 20 fr. Il a été tiré 300 exempl. num. sur grand pap. vergé, au prix de 40 fr. Après la publication de la dernière livr., les prix seront portés à 25 fr. pour le papier ord., et à 50 fr. pour le pap. vergé.)

CHRONIQUE

L'Art chez les Achantis.—Le *Scientific American* publie sur l'art chez les Achantis de curieux renseignements :

L'habileté que montrent les Achantis à travailler l'or, le métal le plus commun du pays, semble en vérité égaler de tous points celle des meilleurs artistes de l'Europe ; en même temps, leur fertilité d'imagination est tout à fait étonnante.

Parmi les principaux objets rapportés par les Anglais est une tête humaine d'or massif, qui pèse près de 5 livres et représente probablement la tête d'une victime vouée au sacrifice. On doit citer, parmi les œuvres d'un caractère plus attrayant, deux lourds griffons qui paraissent avoir été enlevés au trône du roi.

Les imitations donnent une idée de l'habileté avec laquelle les ouvriers de ce pays copient tout ce qui leur convient du vieux monde. On y trouve des cadenas, des boucles, des cloches et même des clefs de montre. Les moins curieux de ces objets ne sont pas certainement des copies de reliquaires laissés peut-être par des missionnaires catholiques sur cette terre idolâtre et reproduits avec une fidélité et une exactitude qu'un Chinois envierait.

Pyramides d'Egypte. — M. l'abbé Moigno, dans ses *Mondes*, vient de faire connaître les vues de M. Piazzi Smyth sur la grande Pyramide d'Egypte. D'après M. Smyth, la grande Pyramide d'Egypte a bien été bâtie par les sujets du roi Chéops, mais l'architecte réel qui en a donné le plan n'est autre que Sem, qui, selon les interprètes juifs, serait le même que Melchisedech, contemporain d'Abraham. Cette masse mystérieuse se serait donc élevée, selon M. Smyth, par une inspiration divine. Aussi prétend-il qu'elle contient un nombre infini de faits curieux, mathématiques, physiques, astronomiques, géographiques, météorologiques et même prophétiques, entièrement ignorés de la science à la date de sa construction, 2170 ans avant Jésus-Christ.

Les fouilles de Jérusalem. — Une lettre écrite de Jérusalem à l'Académie des Inscriptions par M. Clermont-Ganneau, à qui l'on doit la découverte de la stèle du roi moabite Mésu, signale la trouvaille d'une tête de marbre dans les décombres provenant d'un mur en démolition. Les traits sont énergiques et sentent si peu la convention, qu'on reconnaît tout d'abord un portrait dans ce fragment. Le nez est très-aquilin ; le visage est couvert d'une barbe courte et frisée ; l'œil a une certaine expression de dureté ; le regard est dirigé en haut ; les prunelles ont été masquées par le sculpteur. Une épaisse chevelure couvre le cou et les oreilles. La tête est ceinte d'une couronne de laurier dont les deux bouts sont réunis par un camée sur lequel est gravé un aigle, symbole de la puissance souveraine. M. Clermont-Ganneau a pensé qu'il était en présence d'un débris de la statue élevée à l'empereur Hadrien dans le temple de Jupiter, construit par les Romains sur l'emplacement de l'ancien temple, après la défaite de Barkochébas. Mais, à en juger par les photographies du marbre, et comparaison faite des images de l'empereur en question avec le portrait que présente la tête dont il s'agit, M. de Longpérier a déclaré que ce portrait n'était point celui d'Hadrien.

D'ailleurs, l'art semble d'une époque postérieure au second siècle; il doit être antérieur toutefois à l'époque de Julien, bien que la tête ait une certaine ressemblance avec la physionomie de cet empereur. La couronne qui ceint la tête n'est pas de laurier, mais de métal, et pour en trouver une pareille sur la tête des empereurs, il faut descendre jusqu'au temps de Constantin. Apparemment, cette couronne et le camée sont des ornements sacerdotaux. Pour n'être pas le portrait d'Hadrien, la tête iconographique trouvée à Jérusalem n'en est pas moins un monument très-important, eu égard surtout à la rareté des sculptures provenant de la ville sainte.

Rome. — Nous empruntons les nouvelles suivantes aux correspondances romaines du *Journal de Florence*, de l'*Univers*, du *Monde* et du *Rosier de Marie :*

Le Pape a fait distribuer la médaille du vingt-huitième anniversaire de son couronnement. Elle représente l'intérieur de la basilique de Sainte-Marie au Transtevère, qui a été restauré récemment à ses frais. L'usage de frapper une médaille à l'occasion des événements remarquables de l'histoire de l'Église et aux anniversaires du couronnement des Papes, remonte au XVe siècle, sous le pontificat de Martin V, qui fut élu en 1417. La collection de toutes ces médailles est très-remarquable. Elle est conservée avec soin au Vatican. On y voit représentés les cérémonies de canonisa-

tion de saints, les prises de possession des Papes au Latran, les restaurations et embellissements des églises, des monuments de Rome ou de l'État, les expéditions militaires entreprises pour la défense des intérêts de la chrétienté, les alliances, les concordats et toute autre chose qui se rapporte au gouvernement de l'Église et de son domaine.

— Une copie en mosaïque d'un tableau de Raphaël a été placée, il y a quelques semaines, dans la basilique de Saint-Paul. Cette copie sort des ateliers de mosaïque du Vatican. Elle reproduit l'Assomption de la Vierge. Ce tableau original avait été peint par Raphaël pour les religieuses de Monte-Luce. Il passa ensuite dans l'église métropolitaine de Perugia, d'où les français l'enlevèrent, à la fin du siècle dernier, pour le transporter à Paris. Mais le tableau est revenu en Italie, et il orne aujourd'hui la Pinacothèque du Vatican.

La mosaïque qui doit représenter la conversion de saint Paul, destinée à l'autre autel, va être commencée. Elle reproduira aussi une œuvre de Raphaël, qui a représenté ce sujet dans les tapisseries *(arazzi)*. Malheureusement il sera nécessaire de remanier un peu l'œuvre de Raphaël, attendu que le grand artiste a traité la scène de la conversion de saint Paul dans un parallélogramme disposé horizontalement, au lieu que, dans la mosaïque, la même scène devra entrer dans un parallélogramme disposé verticalement.

— Le Pape, voulant perpétuer le souvenir du Concile œcuménique du Vatican, avait ordonné un monument commémoratif sur le mont Janicule, près de l'église de Saint-Pierre in Montorio.

La statue de S. Pierre, qui doit être placée sur la colonne trouvée à l'imporium, est terminée. Pour le moment, on l'a mise dans le jardin du Vatican. Deux des bas-reliefs, qui formeront la base du monument, sont aussi prêts. L'un représente une séance du Concile et l'autre les armes du Pape soutenues par deux anges d'une grandeur colossale. Ces plaques ont deux mètres de hauteur et trois de largeur ; le tout est admirablement exécuté.

— De nouvelles découvertes artistiques viennent d'être faites sur l'Esquilin. On a trouvé une Cérès en marbre d'un travail exquis, et, l'autre jour, on a commencé à déblayer une autre statue représentant un empereur romain de forme herculéenne. C'est une œuvre si fine et si parfaite, qu'elle pourra rivaliser avec l'Apollon, l'Auguste et le Laocoon du musée du Vatican.

— Dans un immense corridor du couvent de la Minerve, on a transporté les livres provenant des bibliothèques de dix couvents : St-François à Ripa, St-Marcel, Ste-Marie in Transpontina, les Saints XII Apôtres, la

Victoire, Gesù et Maria, Ste-Sabine, St-André du Quirinal, St-André de la Valle, les Carmes déchaussés aux Colonnaccie.

On évalue la quantité de ces livres réunis à 42 mille volumes. On a mis à part une belle collection d'éditions du XVe siècle. On note la rareté des manuscrits, ce qui est arbitrairement attribué à des détournements commis par les religieux.

Dix personnes travaillent à ce laborieux triage ; elles gagnent chacune cent francs par mois. Ce sont des gens de lettres besogneux.

Plus tard, lorsque la répartition sera faite, les nouveaux directeurs laïques des bibliothèques de Rome viendront prendre chacun ce qui leur convient pour combler des lacunes.

Ensuite on assemblera les livres de quinze autres bibliothèques, qui sont encore sous les scellés dans les couvents respectifs ; on fera une autre répartition, et l'on formera peut-être une bibliothèque publique à Rome. Les doubles abondent surtout parmi les ouvrages théologiques et mystiques. Le surplus de livres sera vendu aux enchères, et nous savons que les catholiques américains se proposent d'en acheter pour en doter les églises et les couvents de leur pays. C'est ainsi que le flambeau de la foi, comme dit Fénelon, passe d'un pays à l'autre ; mais, en attendant, l'Italie le perdra.

— Le nouveau numéro du *Bulletino* de M. de Rossi, qui finit par une vue et le plan de la basilique de Ste-Pétronille au cimetière de Domitille, commence par une dissertation des plus intéressantes sur les colliers des esclaves chrétiens fugitifs, tels que cet Onésime pour qui S. Paul a écrit son admirable Epître à Philémon. Elle est couronnée par l'étude d'un monument des plus précieux, relatif à la basilique de St-Paul-hors-les-Murs. Trouvé à Rome, il est conservé au musée de Jacques Muselli, à Vérone. C'est une tablette de bronze, jadis appendue par deux anses forées au collier d'un chien de berger. Elle porte l'inscription suivante :

A Monogramme du Christ. Ω

AD BASILICA APOS
TOLI PAVLI ET
DDD NNN
FILICISSIMI PECOR

qu'il faut lire : *Ad basilica (m) apostoli Pauli et trium dominorum nostrorum Felicissimi pecor (arii)* : « Appartenant à la basilique de l'Apôtre Paul et de nos Trois Seigneurs, *chien* du berger Felicissimus. »

La chapelle du château de Berlin. — M. Tissot a publié dans le *Monde* une série d'articles intitulés : *A travers l'Allemagne*. Voici comment il juge l'art religieux moderne du protestantisme :

« La chapelle du Château, dans laquelle nous entrons ensuite, n'a rien qui réveille le sentiment religieux. Ces fresques, représentant les hommes éminents de toutes les époques et de toutes les religions, en font plutôt un Panthéon qu'un lieu de prière. C'est une étude que de passer en revue ces peintures historiques et philosophiques, et c'est avec un catalogue en mains qu'on devrait entrer dans le sanctuaire. L'art protestant, malgré ses tentatives laborieuses et répétées, n'est arrivé qu'à des résultats stériles. Il lui manque cette chose essentielle qui produit l'étincelle de vie : la foi. Examinez ses peintures bibliques : elles n'ont rien de sacerdotal, elles vous laissent indifférent et froid; elles n'atteignent point aux sublimités célestes, elles s'arrêtent où s'arrête la raison, qui ne va pas bien haut. Les peintres protestants ont complétement transformé le caractère du Christ afin de l'abaisser au niveau de leur nouvelle théologie ; ce n'est plus le Dieu sanglant de la Passion, le divin Crucifié, le ressuscité triomphant de la mort; c'est un jeune docteur allemand, un philosophe pensif et doux, aux yeux bleus et aux cheveux bouclés. On le regarde sans adoration, mais avec une curiosité mêlée de respect, passer le long des rives poétiques du lac de Thibériade, à l'heure où le soleil se couche et où les colombes roucoulent dans les palmiers. Les pauvres, les affligés, les souffrants ne reconnaissent pas en lui Celui qui va mourir sur la croix ; c'est un Sage, ce n'est plus un Dieu. »

Nécrologie. — M. Rio. — M. L. Charles. — M. Alexis-François Rio, né à l'île d'Arz (Morbihan), en 1797, est mort à Paris le 16 juillet. Il fit ses études au collége de Vannes, où il prit part en 1815 à la levée de boucliers contre Napoléon, revenant de l'île d'Elbe : cet épisode a été raconté par M. Rio dans un écrit intitulé : *La Petite chouannerie, histoire d'un collége breton sous l'Empire*, publié en 1842. Le jeune collégien était le porte-drapeau de son bataillon, et fut décoré en 1816. Professeur dans plusieurs colléges de provinces et enfin à Louis-le-Grand, il quitta bientôt l'enseignement pour se livrer tout entier aux études littéraires et artistiques pour lesquelles il avait un goût marqué. M. Rio a peu écrit, mais ses livres sont le fruit de longues études et de profondes méditations. En 1828-1830, il donna un *Essai sur l'histoire de l'esprit humain dans l'antiquité*, en 2 vol. in-8. En 1841, parut le premier volume d'un livre qui, successivement remanié et développé, est devenu son œuvre capitale. Nous voulons parler de l'*Art chrétien*, dont une nouvelle édition en 4 vol. in-18 jésus vient de

paraître. L'ouvrage sur la *Poésie chrétienne*, publié en 1861, forme le troisième volume de l'*Art chrétien*. En 1856, M. Rio avait donné les *Quatre Martyrs*, biographies de Philippe Howard, Ansaldo Celia, Helena Cornaro et Marc Antonio Bagadino, dont la troisième édition a été publiée en 1862. On lui doit encore : *Léonard de Vinci et son école* (in-12, 1855) et *Shakespeare* (in-12, 1864). M. Rio a souvent écrit dans l'*Université catholique* et dans le *Correspondant ;* il était le président d'honneur de la Société de Saint-Jean pour le développement de l'art chrétien, et y avait lu, le 23 mai dernier, une notice sur *Vasari et l'école florentine.*

— M. Léopold-François Charles, correspondant du ministère de l'instruction publique, membre de l'Institut des provinces, est mort à la Ferté-Bernard (Sarthe), le 17 juillet 1874, dans sa 53e année. M. Charles est l'auteur de nombreux ouvrages sur la Ferté-Bernard, dont plusieurs ont été mentionnés par l'Académie des inscriptions.

(*Polybiblion.*)

Flûte néolithique.— L'époque néolithique, ou de la nouvelle pierre, répond à des peuples qui ont habité notre sol dans l'antiquité. On a suivi, autant qu'on l'a pu, les progrès de ces peuples dans les arts du dessin, de la gravure et de la sculpture. Il n'en a pas été de même pour la musique ; et cela se conçoit, puisque les instruments dont ils ont fait usage ont dû se pourrir rapidement, vu que les métaux étaient inconnus. Cependant, M. Piette a découvert une flûte néolithique en os, dans la caverne de Gourdan (Haute-Garonne), caverne mise en évidence par lui en 1871, et présentant une succession d'assises superposées, correspondant aux âges du renne, de la pierre polie et du bronze. La couche dans laquelle se trouvait ce vieil instrument de musique, est un amas de cendres et de charbon, renfermant des outils en silex, des fragments de poterie grossière et mal cuite, des os brisés de cerf, de bœuf domestique et de porc.

Dans ces temps reculés, la Gaule renfermait un assemblage de types très-divers, parmi lesquels il n'est pas certain que le type aryen se trouvât représenté. La découverte de la flûte à deux trous, dont l'usage était probablement répandu dans tout le pays, est un fait nouveau. Cette flûte est percée de trous parfaitement ronds, très-soigneusement forés, un peu versants sur les bords extérieurs. Les bois et les roseaux fournissaient aux pasteurs de cette époque une matière plus facile à travailler que les os, plus légère et peut-être plus sonore ; cette flûte est sans doute due à un essai malheureux. Mais celui qui l'a faite ne peut avoir innové que dans l'emploi de la matière, et il est évident que les flûtes en bois, employées alors, devaient être, comme celle-ci, percées de deux trous. Un pareil ins-

trument ne permet d'émettre que quatre sons; ce qui prouve que l'art musical était tout à fait rudimentaire dans les Pyrénées. Il est assez curieux de voir que les habitants d'Otaïti, lorsque le capitaine Cook les visita, ne connaissaient que la flûte à deux trous. Aujourd'hui les Tahitiens chantent nos airs en chœur et avec ensemble. Les anciennes races néolithiques, dont nous sommes en partie originaires, étaient tout aussi perfectibles sous le rapport musical.

Paris. — Des ouvriers travaillant aux fondations d'une maison de la place Gozlin ont mis à découvert plusieurs cercueils de pierre dont l'origine remonte à cinq cents ans environ. Dans chacun de ces tombeaux on a trouvé des ossements humains à peine reconnaissables.

L'un de ces sarcophages renfermait des débris de métaux et portait, dans la pierre formant couvercle, des inscriptions gravées en rond et en grande partie effacées. Un membre de l'Académie des inscriptions assistait à cette intéressante exhumation, qui avait attiré un grand nombre de curieux.

Les fouilles continuent, dit la *Liberté*, et tout fait présumer que de nouvelles tombes seront démasquées, car c'est sur l'emplacement de la rue Gozlin actuelle que s'étendaient les jardins de la fameuse abbaye de Saint-Germain-des-Près, première sépulture des rois de France et d'un nombre considérable d'abbés.

On sait que le Musée de Cluny s'est enrichi à plusieurs reprises des trouvailles archéologiques faites sur le territoire de l'ancien domaine abbatial.

L'Antiphonaire de Viviers. — On écrit de Vallon au *Bas-Vivarais* :

L'église cathédrale de Viviers possédait tous les livres de la liturgie primitive. Un seul lui manquait : l'Antiphonaire. M. Ollier de Marichard, aux investigations duquel aucun objet des temps anciens ne peut échapper, vient de le découvrir.

Nous avons eu la bonne chance de voir ce livre précieux à bien des titres. C'est un manuscrit sur beau parchemin, du commencement du XIIIe siècle, format in-4°, assez bien relié, orné de belles enluminures presque à chaque page.

Le manuscrit est du XIIIe siècle, comme le constate la forme de l'écriture; mais la liturgie qu'il renferme remonte à une époque beaucoup plus éloignée; nous en avons une preuve péremptoire dans l'absence des offices de certains saints déjà très-populaires en France au Xe siècle.

L'importance de pareilles découvertes ne peut échapper à ceux qui

savent le rôle exceptionnel des traditions apostoliques dans l'Église et comprennent que la liturgie est un des moyens les plus sûrs de les conserver et de les amener jusqu'à nous dans leur intégrité.

Pendant les quelques jours que nous avons eu le manuscrit en question, nous avons essayé de le comparer avec les antiennes et les hymnes de l'Antiphonaire romain.

A première vue, les différences nous ont paru peu considérables. Dans les offices les plus anciens, les changements ont été évidemment faits dans le but d'éliminer certaines expressions déjà trop simples et trop naïves.

Le chant nous a semblé avoir aussi une ressemblance frappante avec le chant romain, tel qu'il se pratique de nos jours.

Lyon. — M. le curé de Saint-Bonaventure (Lyon) a eu l'heureuse chance de découvrir une vieille toile vermoulue de 1639, peinte par François Lombard, représentant saint Bonaventure ressuscitant une petite fille de Lyon, tableau commandé par une famille lyonnaise. Il doit cette découverte à un savant religieux vénitien qui lui en a indiqué l'existence dans un grenier d'Auvergne.

Sains (Somme). — Des ouvriers occupés à baisser le pavage de l'église paroissiale, ont ramené cette épitaphe au bout de leurs pioches, non sans la mutiler d'une manière regrettable :

ANSBBERTVS HIC REQVISCIT IN PACE
VIXISIT ANNVS XXX DEFVNCTVS EST...

Saint-Savin. — M. Poyarré, architecte de Pau, vient d'acquérir de l'État, pour le compte du diocèse de Tarbes, l'ancienne abbaye de Saint-Savin, près Argelès, à quelques lieues de Lourdes. Le clergé et les archéologues français apprendront cette nouvelle avec bonheur. Ce monastère fut fondé par Savin, fils d'un comte de Poitiers, qui, en 611, vint chercher le silence et la paix dans les montagnes de la vallée du Gave. La terrible invasion des Normands le renversa de fond en comble en 853. Mais, vers 945, il fut relevé de ses ruines par la pieuse générosité de Raymond, comte de Bigorre. Il a subi bien des vicissitudes depuis lors.

(*Semaine* d'Auch.)

Une Bibliographie générale de la Gaule. — M. Ch. Emile Ruelle, ancien bibliothécaire des sociétés savantes au ministère de l'instruction publique, a entrepris et vient de terminer un répertoire intitulé : *Biblio-*

graphie générale de la Gaule, qui sera mis prochainement sous presse. Ce travail qui comprend environ *neuf mille articles*, reproduits dans une double classification alphabétique et méthodique, mérite d'être signalé à l'attention des bibliographes et des archéologues. M. Ruelle nous a communiqué l'Avertissement de l'ouvrage, qui sera publié sous les auspices de la Commission des Gaules. Nous en donnerons l'extrait suivant :

« La *Bibliographie générale de la Gaule* se compose de deux parties : 1° Répertoire alphabétique, donnant sous le nom de chaque auteur le détail aussi complet que possible des travaux historiques relatifs à la Gaule; 2° Répertoire méthodique où les matières sont disposées de façon à former suivant les cas des groupes typographiques ou scientifiques.

« La première partie n'a pas de subdivisions. Le nom de chaque auteur est suivi du titre de ses travaux, rangés dans l'ordre chronologique de publication. Les articles non datés sont placés après les autres. C'est là aussi que figurent les observations et les rapprochements auxquels peuvent donner lieu les articles mentionnés. J'ai signalé généralement les compte-rendus bibliographiques dont j'ai pu prendre connaissance et qui m'ont paru avoir quelque autorité. Plus facile à trouver, d'ordinaire, que les publications elles-mêmes, ils ont l'avantage, en transmettant les opinions ou les solutions qu'elles contiennent, d'épargner au lecteur la peine parfois mal récompensée de rechercher et de lire le travail analysé. La seconde partie se subdivise en cinq sections. 1re, Généralités (27 paragraphes); 2e, Questions topographiques; 3e, Départements; 4e, Régions diverses; 5e, Etranger. » (*Polybiblion*).

Sépultures célèbres des églises de Paris.— On sait que les églises de Paris étaient depuis longtemps des lieux de sépulture pour les personnages célèbres.

Les plus grands noms figurent encore sur les dalles ou sur des pierres tumulaires appliquées aux murs ou aux colonnes des anciens édifices religieux de la capitale.

Voici les principaux :

A Saint-Jacques du Haut-Pas : Messire Jean-Denys Cochin, docteur en Sorbonne, fondateur de l'hôpital qui porte son nom, mort en 1783.

A Saint-Étienne-du-Mont : Jean Racine, le grand poète tragique, mort en 1699. — Blaise Pascal, mort en 1662.

A Saint-Nicolas-du-Chardonnet : Charles Lebrun, premier peintre de Louis XIV, directeur des Gobelins, mort en 1690. — B. Santeuil, sous-diacre et chanoine de l'abbaye de Saint-Victor, qui illustra de ses vers latins les principales fontaines de Paris, mort en 1697.

A Saint-Séverin : une plaque en marbre noir indique que là reposent :

JOAN. — BAPT.

Altimi peccatoris ossa, etc.

c'est-à-dire les ossements du pécheur Altini (Jean-Baptiste), mort en 1640.

A Saint-Paul : Bourdaloue, mort en 1704. — Le cœur de Louis XIII, fondateur de Saint-Paul.—Le cœur de Louis XIV, déposé le 1er septembre 1715.

Aux Blancs-Manteaux, une dalle aux armes d'Orléans rappelle que le duc d'Orléans, l'époux de Valentine de Milan, assassiné par ordre de Jean-Sans-Peur, duc de Bourgogne, dans la rue Vieille-du-Temple, le 24 novembre 1407, fut transporté dans cette église où il expira et où il demeura quelque temps enseveli.

A. Saint-Eustache : Colbert-Tourville.

A Saint Nicolas-des-Champs : Claude Budé, le prévôt des marchands, savant érudit qui eut l'idée de créer le collége de France.

A Saint-Roch : Pierre Corneille, Le Nôtre.

A Saint-Germain-l'Auxerrois : Malherbe, mort en 1628.

Nous nous arrêtons. La nomenclature funèbre serait encore bien longue.

Trouvailles d'antiquités dans le département du Nord. — De nombreuses et intéressantes découvertes d'instruments en pierre ont été faites depuis quelques années aux environs de Lille, de Valenciennes et dans le département du Pas-de-Calais. L'arrondissement de Douai, moins exploré jusqu'ici, n'a plus rien à envier à ses voisins. M. Favier vient d'offrier au musée une dizaine de haches en pierre polie, qui toutes ont été recueillies à quelques kilomètres au sud de Douai.

La plupart de ces haches, de grandeurs diverses, paraissent avoir été brisées intentionnellement vers le milieu de leur longueur. La cassure est simple, nette, présentant la même patine que le reste de surface. Ces armes raccourcies, à tranchant d'ailleurs parfaitement fini, s'emmanchaient sans doute dans des gaînes en corne de cerf.

Une hache d'assez petite dimension, entière mais non terminée, a été rencontrée au bois d'Hamel, au lieu dit *les Pendus*. En ce même endroit, des ouvriers ont découvert, à dix ou douze pieds de profondeur, une pierre assez grande recouvrant des ossements et des cendres, restes probables d'un tumulus, qui malheureusement n'ont pas été recueillis.

Une autre pièce intéressante est une hache en grès, tellement bien polie qu'on serait tenté de la prendre pour un silex. Cet instrument, formé d'une matière rarement employée, a été trouvé à Cantin par des chercheurs de grès.

J. C.

Lith. Desavary-Dubilleux, Arras

Dalle de Plomb de la toiture de l'ancienne Basilique de St Pierre, à Rome (XVe Siècle)

CONCOURS

OUVERT POUR LA CONSTRUCTION DE L'ÉGLISE DU SACRÉ-CŒUR

A MONTMARTRE

—

IIe Lettre [1]

—

A Monsieur le Directeur de la Revue de l'Art chrétien,

Paris, 2 septembre 1874.

Monsieur le Directeur,

Avant d'aborder. avec vos lecteurs, l'étude des meilleurs projets envoyés au concours, vous me permettrez encore de me poser une simple question, d'une importance capitale, il est vrai :

Comment doit être conçu l'édifice à ériger, édifice dont le programme technique était indiqué aux concurrents ?

A s'en tenir aux termes mêmes de ce programme, la réponse est facile

[1] Voir la première Lettre dans le numéro d'août 1874, p. 131. — Nos lecteurs devineront bien, à la teneur de cette deuxième Lettre dont la fin paraîtra dans le numéro d'octobre, qu'elle était composée typographiquement avant la publication du numéro de septembre du *Bulletin de l'œuvre du Vœu national ;* cependant nous nous permettons, à la correction des épreuves — en rendant un juste hommage à l'élévation des idées et à la haute impartialité qui caractérisent le *Rapport sur le jugement du concours de l'église du Sacré-Cœur*, rapport paru dans ce Bulletin et dû à un maître éminent, M. Duc ; — nous nous permettons de constater, tant dans ce rapport que dans le *Procès-verbal des opérations préparatoires et du jugement du concours* qui l'accompagne :

1° Que de nombreux éclaircissements, qui eussent été des plus utiles aux concurrents (voir entre autres, p. 285 et 291 de ce Bulletin), sont donnés aujourd'hui en pure perte pour eux et pour le concours ;

2° Que le jury, *frappé de la modeste rémunération accordée comme récompense aux sept projets primés, en dehors des trois prix*, émet le vœu que la

et ne laisse aucune place au moindre doute. Le programme dit une *église* et en indique bien toutes les dépendances, ces dernières, tant celles intérieures que celles extérieures, des plus importantes : le terrain, *relativement large quant à sa longueur*, semble appeler et faciliter, dans le sens même de ce programme, la création d'un vaste *sanctuaire* et d'un *chœur* plus vaste encore, précédés d'une *nef*, lesquels sanctuaire, chœur et nef, entourés de *basses-nefs* courant tout le long de ces parties principales, et ces basses-nefs, ou véritable *deambulatorium*, flanquées elles-mêmes de chapelles dont une plus grande dédiée à la Sainte-Vierge ; tout cet ensemble enfin, précédé d'un porche (pris en dehors du terrain, il est vrai), s'élevant sur une *crypte* ou église basse, et surmonté d'une ou plusieurs parties *dômes*, *tours* ou *clochers*, etc.

Mais, comme nous le faisons remarquer, le terrain choisi pour la construction de cette église est relativement large quant à sa longueur, disposition qui forçait les concurrents à s'écarter du plan habituel sinon traditionnel, soit des églises modernes, soit de la plus grande partie des églises dues au style latin ou à l'architecture ogivale. En effet, dans les églises de ces deux époques si remarquables par leur foi chrétienne, des nefs, empruntées à la basilique antique ou offrant une certaine analogie avec les grandes salles des hôtels-de-ville du Moyen-Age, tiennent une place primordiale dans le plan de l'édifice, place qu'il était impossible de leur réserver dans une longueur de 90^{m} 00, réduite réellement à 87^{m} 50 hors œuvre [1].

En outre, les différents espaces à donner, dans le sens de la longueur et à partir du chevet : 1° à la *chapelle de la Vierge* dont la place semble consacrée depuis des siècles ; 2° à la *basse-nef* séparant cette chapelle du sanctuaire ; 3° à ce sanctuaire ; 4° au *chœur*, dans lequel il faut que *l'office public et même l'office pontifical puissent être célébrés avec la pompe convenable ;* enfin, 5° à l'autre extrémité de la grande nef, à une sorte de *porche intérieur* rappelant l'*ésonarthex* des églises byzantines et nécessité par la

somme de 1,500 francs, fixée par les conditions du programme pour chacun de ces sept projets, soit portée à 2,000 francs, et en même temps, qu'il soit accordé à chacun des cinq nouveaux projets mentionnés honorablement la somme de 1,200 francs à titre d'indemnité.

Le comité de l'*Œuvre du Vœu national au Sacré-Cœur* n'a pas cru pouvoir exaucer ce vœu, et nous n'avons qu'à respecter les raisons qu'il donne de son refus ; mais nous sommes heureux de voir affirmer avec une telle autorité les intérêts des artistes.

[1] L'article V du programme demande, en effet, qu'il soit réservé à la partie septentrionale un espace de 2^{m} 50.

partie de tribune réservée ordinairement aux grandes orgues qui s'élèvent au-dessus ; toutes ces données, en quelque sorte mathématiques, amenaient à s'écarter plus encore de la forme allongée en forme de croix latine adoptée pour nos cathédrales catholiques et conduisaient naturellement, si l'on n'acceptait franchement la forme de la croix grecque, à se rapprocher des églises dont Sainte-Sophie, ce chef-d'œuvre d'Anthémius de Tralles et des Isidore de Milet, est restée le type admirable.

La disposition des édifices byzantins semblait donc s'imposer presque exclusivement pour le plan ; mais, combien plus, en songeant à la nécessité d'une vaste crypte et d'un vaste sanctuaire, surtout d'*une statue monumentale du Sacré-Cœur placée extérieurement d'une manière très-apparente*, combien plus l'esprit n'était-il pas conduit à s'approprier les éléments si riches dans leur sobriété de ce style byzantin, pour étudier, au-dessus d'une crypte rappelant le Saint-Sépulcre de Jérusalem ou l'*expiation*, l'église haute avec sa vaste croisée recevant, comme aux temps primitifs, le maître-autel, église disant *le combat*, et dont le dôme qui surmonterait cette croisée servirait de piédestal monumental à cette statue du Sacré-Cœur, idée première et pour ainsi dire la pierre d'angle de tout cet édifice, dont elle deviendrait ainsi le splendide couronnement en personnifiant, après l'expiation et le combat, l'*apothéose !*

Nous nous expliquons donc parfaitement — et ce nous semble facile pour tous ceux qui veulent bien suivre cet enchaînement d'idées — qu'à côté du programme très-complet, trop complet peut-être d'une église, les données spirituelles et aussi les nécessités pratiques de ce programme aient amené forcément les artistes à demander plus ou moins à l'art byzantin les principaux éléments de leur composition.

Or, la conséquence naturelle de cet état de la question était de reléguer comme à un second plan toute inspiration procédant trop directement de la basilique latine, de la cathédrale dite gothique ou de l'église moderne. C'est, au reste, ce qui a eu lieu ; car plus des deux tiers des artistes ont demandé à l'art romano-byzantin et à ses transformations successives, depuis Sainte-Sophie de Constantinople, jusqu'à Aix-la-Chapelle, en passant par Saint-Marc de Venise et Saint-Front de Périgueux, non-seulement les données constitutives de leur œuvre, mais encore des détails de symbolisme et d'ornementation, et même quelques-uns des concurrents, qui ont emprunté à des styles d'architecture plus modernes, les principaux caractères de leur projet, ont subi, eux aussi et comme malgré eux, les souvenirs si puissants de cet art byzantin qui a marqué par son apparition le triomphe du Christianisme [1].

[1] Cette observation a, du reste, été affirmée d'une façon saisissante par un

Loin de nous la prétention d'expliquer par ces considérations le jugement (aujourd'hui connu mais prévu, sauf de légères variantes, et dès le premier jour) des membres du jury. Cependant, quelles que soient les données du programme et aussi quelles que soient même les hésitations que des indiscrétions plus ou moins avérées disent s'être rencontrées dans les travaux des membres de ce jury, il est intéressant de constater que ceux-ci se sont réunis pour accorder la majorité des *dix* primes ou récompenses à des projets dans lesquels non-seulement le *dôme* [1], mais encore le parti général de l'œuvre et les détails de son ornementation, se rapprochaient plus ou moins des diverses transformations du style romano-byzantin. Au reste, ces données d'appréciation ressortent d'une façon indéniable de l'étude même de la plupart de ces projets primés ou récompensés, ainsi que de l'étude de quelques autres pris dans les *quinze* venant à la suite et seulement mentionnés ou distingués par le jury ; enfin et surtout, de l'étude sommaire d'un *certain nombre* de projets non classés, mais se recommandant cependant par d'heureuses recherches ou par le charme de quelques parties bien étudiées que nous nous efforcerons de signaler dans la suite de cette lettre.

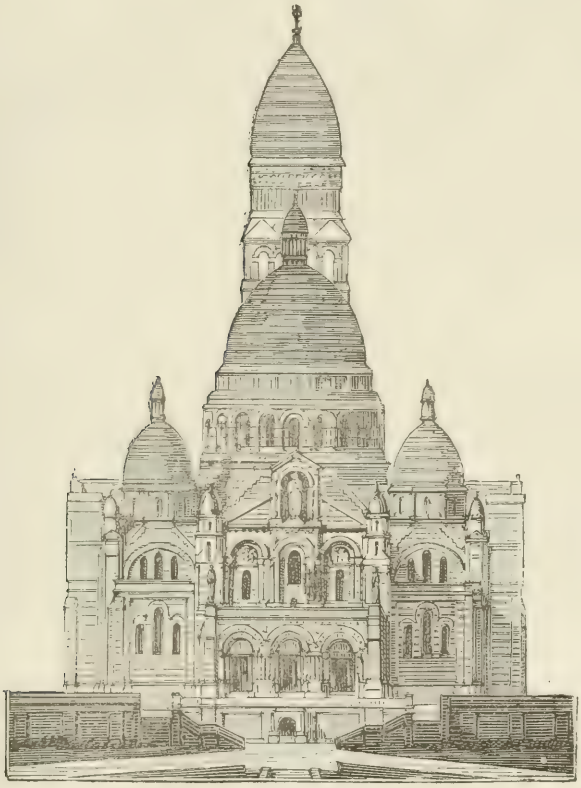
grand nombre de critiques, lesquels, dans les articles publiés par eux au sujet de l'exposition du concours, ont traité, quelque peu à leur insu, mais avec une certaine justesse cependant, de projets de *style roman*, des projets dont les auteurs, tout en demandant à des édifices modernes bien connus les principaux effets de leurs compositions, n'avaient pu échapper, tant dans leurs grandes dispositions que dans leurs détails, à l'influence du style roman.

[1] Il ne faudrait pas que l'on inférât de cette opinion que le *dôme*, déjà employé au Panthéon d'Agrippa à Rome par Valérius d'Ostie (croit-on), près de six siècles avant la construction, à Constantinople, de Sainte-Sophie, par Anthémius de Tralles et les Isidore de Milet, que le dôme, employé plus tard, notamment à Florence, par Brunelleschi, dans Sainte-Marie-des-Fleurs, et à Rome, par Michel-Ange, dans la basilique du Vatican ; que le dôme, enfin, soit pour nous le caractère primordial et suffisant, typique en un mot, de l'art romano-byzantin : loin de nous cette pensée qui, présentée d'une façon aussi absolue, est erronée ; mais nous voulons seulement faire remarquer, au milieu des tendances éclectiques de notre architecture religieuse contemporaine française, combien, après un certain engouement passager pour l'art ogival, nos artistes, remontant à des sources plus anciennes et, croyons-nous, plus fécondes, cherchent aujourd'hui, pour la plupart, dans les époques antérieures au XIIIe siècle, l'inspiration qui doit les guider dans la conception, l'étude et la construction de nos églises catholiques. Nous sommes, au reste, heureux de constater ces tendances pour lesquelles nous demandions toute liberté dans une conférence faite à la vingt-troisième session du *Congrès scientifique de France*, tenue à Amiens, en juin 1867, et publiée *in extenso* dans les comptes-rendus de ce Congrès.

PROJETS PRIMÉS

1er PRIX — PROJET DE M. ABADIE [1].

De toutes les œuvres envoyées au concours, celle de M. Abadie est certainement la plus remarquable et la meilleure ; non peut-être par ces



Projet de M. Abadie (premier prix).

[1] Nous aurions voulu offrir à nos lecteurs et conserver dans ces lettres — au moins par la représentation de leurs façades — un souvenir des meilleurs projets exposés et particulièrement des dix projets primés et de quelques autres, même en dehors de ceux mentionnés ou distingués par le jury ; mais, n'ayant pu, lors de l'exposition générale, prendre les dispositions nécessaires en temps utile, nous empruntons au journal l'*Illustration* (numéro du 1er août 1874) les cinq gravures qu'il a consacrées à cinq des projets récompensés, exprimant ici nos regrets de ne pouvoir donner au moins les dix façades des dix premiers projets.

qualités un peu en dehors qui frappent les masses ; mais par une grande unité dans la conception, une réelle harmonie dans le style adopté et aussi par une grande science dans l'étude. Parmi les concurrents, dont beaucoup sont des artistes ayant fait leurs preuves, les uns ont pu charmer par des arrangements de lignes plus cherchés, par des dessins sacrifiant davantage au pittoresque, par un appel plus développé au symbolisme et surtout par une religieuse idée qu'il est très-facile et utile d'imposer au projet qui nous occupe, celle de placer l'autel principal sous le dôme et de couronner ce dernier par une statue monumentale du Sacré-Cœur ; mais aucun des concurrents n'a, comme M. Abadie, fait jaillir de son cerveau une œuvre aussi complète, dont toutes les parties concourrent aussi bien à un effet général et qui satisfasse à la fois l'œil et le raisonnement, l'aspect cherché et les moyens pratiques de l'obtenir. Nous ne craignons donc pas de dire que, malgré quelques défaillances et peut-être celle, plus apparente en projet qu'en réalité, de cette sorte de superfétation d'une tour avec clocher en arrière-plan et plus élevée que le dôme central dans l'axe duquel elle est placée, ce projet décèle un maître assez sûr de son œuvre pour qu'elle soit étrangère à certains tâtonnements ou à certaines expériences et surtout à certains amalgames de style que recélaient la plupart des projets exposés. C'est là enfin une œuvre de premier ordre, d'un mérite indiscutable à quelque point de vue qu'on se place, et devant laquelle la réserve mentionnée dans l'article XXII du programme n'a plus de raison d'être [1]. Aussi nous croyons pouvoir saluer en M. Abadie, nommé depuis la mort de M. Vaudoyer l'un des trois inspecteurs généraux des monuments historiques, l'artiste qui sera chargé de construire l'église du Sacré-Cœur [2].

[1] Voir p. 150, note 1, cet article 22. — Ajoutons que M. Abadie, chargé depuis longtemps des travaux de restauration des églises cathédrales *Saint-Pierre d'Angoulême* et *Saint-Front de Périgueux* et, de plus, aujourd'hui le successeur de M. Viollet-le-Duc comme architecte du diocèse de Paris, a construit de nombreux édifices dont les plus importants, l'*Hôtel-de-Ville d'Angoulême* et l'*église Saint-Ferdinand de Bordeaux*, œuvres inspirées, elles aussi, par le style roman, ont fait, en 1869, classer leur auteur parmi les concurrents au grand prix de 100,000 fr. fondé par l'Empereur, et l'ont, depuis ce temps, désigné aux suffrages de l'Institut de France.

[2] Le rapport du jury est peut-être plus concluant encore quand, après les éloges et les critiques qu'il donne au projet de M. Abadie, il termine ainsi le paragraphe qui lui est consacré :

« Malgré ces critiques, on ne peut que reconnaître les qualités magistrales de ce projet et on est rempli d'une entière confiance à la pensée que son auteur pourrait être chargé de son exécution. »

Si maintenant nous entrons dans le détail, les grandes masses de ce projet se lisent facilement : Crypte immense et, sauf l'emplacement de la maîtresse-nef, grande comme l'église supérieure ; en outre, avantage rare, on y accède directement de la terrasse d'arrivée qui, elle aussi, est d'un beau caractère. Dans les rampes de la promenade, se trouvent bien disposées les quatorze stations du chemin de la croix. L'ensemble des élévations et des coupes est sobre, mais d'une grande harmonie et d'un heureux parti de décoration. A la façade principale, deux statues équestres, S. Georges et S. Martin, un ressouvenir des églises romanes du Poitou et de l'Angoumois, couronnent les contreforts extrêmes du porche, et, au sommet de l'arrière-plan accusant la nef principale, la statue du Sacré-Cœur s'encadre dans l'extrémité supérieure du pignon. Quatre dômes ovoïdes, nettement détachés, accompagnent bien le dôme principal élevé sur un tambour ajouré par une arcature et surmonté d'un petit lanternon, le tout du plus pur style byzantin du Périgord. Enfin le clocher qui s'élève avec sa coupole ovoïde au-dessus de la chapelle de la Vierge et de façon à dominer tout cet ensemble et faire entendre au loin l'appel aux fidèles, frappe par ses lignes majestueuses et d'une sévère élégance. Les pierres blanches et rosées s'alternent dans la construction qui doit son plus grand charme à une habile et judicieuse entente des formes employées et des grandes dispositions du plan qu'elles accusent nettement. Enfin, dernier mérite, dans cette exposition remarquable pour le talent déployé dans les dessins rendus, deux perspectives, l'une intérieure, l'autre extérieure, toutes deux d'une grande vérité et ne laissant rien à désirer comme intelligence des masses architecturales, complétaient, avec une bonne étude de presbytère, le remarquable ensemble du projet de M. Abadie.

Charles Lucas, *Architecte.*

(*La fin au prochain numéro.*)

ETUDES

D'ARCHÉOLOGIE MYSTIQUE

SUR

LES MALADIES, LES IRRÉGULARITÉS ET LES DIFFORMITÉS CORPORELLES

NOMMÉES DANS L'ÉCRITURE-SAINTE

pour désigner les imperfections morales et les vices.

DERNIER ARTICLE *

ÈPRE. — La lèpre est une maladie dont les espèces et les degrés sont nombreux et variés. Il y a une lèpre récente et une lèpre invétérée : il y a une lèpre naturelle et une lèpre accidentelle ; il y a une lèpre curable et une autre qui ne l'est pas.

L'effet de la lèpre est souvent de corrompre la masse du sang en totalité, et la souillure est apparente.

La lèpre spirituelle est l'incrédulité, l'idolâtrie, l'hérésie et toute sorte de péchés [1].

Néanmoins, plusieurs d'entre les saints interprètes et notamment S. Isidore, regardent les six sortes de lèpres spécifiées dans l'Ecriture comme

* Voir le numéro de juin 1874, t. XVII, p. 343.

[1] Lepra est peccatum, vel falsa doctrina, etc. (Rab. Maur. *Allegor.*)

Leprosus, quem Christus descendens de monte primum curavit, humanum indicat genus delicti contagio maculosum ; hoc Redemptor, dum de cœlorum altitudine, quasi de monte descendit, vario cultu Dœmonum detrusit, atque in unitatem fidei reparavit. (S. Isidor. *Allegor.*)

Simon leprosus, gentilis est populus, qui est a Redemptore mundatus. (S. Isidor. *Allegor.*)

Decem leprosi, qui mundantur a Domino, hæretici significantur, qui in varietate colorum, diversitatem habent schismatum. (S. Isid. *Allegor.*)

la figure directe de six hérésies différentes. Ces six sortes de lèpres sont :

1° La lèpre qui affecte la tête et qui apparaît même à la barbe ;

2° Celle qui dépouille le crâne et le front et qui y fixe ses ravages ;

3° Celle qui s'attache à la peau et qui dévore aussi la chair ;

4° Celle qui se produit sur le corps, et dont l'indice est une tache blanchâtre, accompagnée d'inflammation ;

5° Celle qui se manifeste sur les cicatrices d'ulcères et aussi parmi les ulcères qui creusent et rongent la chair ;

6° Celle que l'on appelle ardente [1].

1° La lèpre spirituelle de la tête est l'erreur des Juifs déïcides et de quiconque, à leur exemple, pèche contre la personne de Dieu ou contre celle du Sauveur, qui est, dans le langage hiératique, la tête et le chef du corps de l'Église. Tels les Valentiniens, les Marcionites, les Photiniens, les Sabelliens, les Ariens, les Donatistes, etc. [2].

La lèpre qui attaque la barbe est l'erreur et la rebellion de ceux qui contestent ou qui rejettent la parole et les enseignements des saints et notamment des Apôtres [3], ceux-ci étant appelés symboliquement *la barbe de Dieu* [4].

[1] Hujus scilicet lepræ invenimus Legislatorem sex species in homine posuisse. Prima, capitis et barbæ; secunda, calvitii et recalvitii; tertia, carnis et cutis; quarta, cutis et corporis; quinta, ulceris et cicatricis; sexta, ustionis. (S. Isidor. *in Levitic.* XII.)

[2] In capite lepram portat, qui in divinitate Patris, vel in ipso capite quod Christus est, peccat. Caput enim viri, Christus est. Hanc lepram habent Judæi, Valentiniani, Marcionistæ, Photiniani, Manichæi, Ariani, Sabelliani, Macedoniani, Anthropomorphitæ, Priscillianistæ, Donatistæ, Nestoriani, Euticiani, etc. (S. Isidor. *in Levitic.* XII.)

[3] In barba lepram gerunt (hæretici), qui de Apostolis et Sanctis Christi perverse aliquid sentiunt, atque eos falsum quodlibet prædicasse confingunt. Sicuti enim barba ornamentum est viri, ita Sancti Apostoli et Doctores ornamentum præstant corpori Christi. (S. Isid. Hispal. *in Levitic.* XII.)

[4] Les Apôtres ne sont pas seulement appelés dans le langage hiératique *la barbe de Dieu*, ils sont aussi symbolisés par *les yeux* et *les dents de Dieu*. « Oculi Christi, dit S. Isidore, Apostoli et Evangelistæ sunt, qui scientiæ lumen universo corpori Ecclesiæ præstant... Dentes, prædicatores sancti sunt, qui præcidunt ab erroribus homines, et eos quasi comedendo in Christi corpore transferunt... etc. Scripturarum cibos explanantes, subtilem et minutum intellectum, qui spiritalis cibus dicitur, Ecclesiæ corpori subministrant. (S. Isid. Hispal. *in Genes.*)

2° La lèpre spirituelle qui dépouille et ronge le crâne et le front, siége de la hardiesse et de l'insolence, est le péché des hérétiques qui soutiennent leur dissidence avec une impudence ouverte et une hardiesse sans frein [1].

3° La lèpre spirituelle qui affecte le corps et dont nous avons marqué les symptômes caractérise ceux qui pèchent contre la soumission et le respect dus à l'Église, qui est le corps mystique du Christ : ceux qui contestent la résurrection des morts, qui condamnent le mariage, qui rejettent la pénitence, qui ferment le ciel aux enfants, qui nient l'efficacité du saint Sacrifice à l'égard des âmes des morts : tels les Carpocratiens, les Novatiens, les Éraclites, les Ériens [2].

4° La lèpre qui affecte la peau et qui se produit dans la chair, figure le péché de ceux qui comme les Eutychiens, font consister dans les voluptés sensuelles les récompenses glorieuses qui suivront la résurrection [3].

5° La lèpre qui se manifeste sur les cicatrices d'ulcères ou parmi les ulcères vifs qui creusent et rongent la chair, figure le péché de ceux qui, régénérés par le baptême et la pénitence et guéris de leurs premières infidélités, reviennent à quelqu'un des points de ces erreurs désavouées, et ceux qui soutiennent que l'âme participe à la nature du corps : tels les Luciférien et les Arabiens ou Arabes [4].

6° La lèpre ardente caractérise l'erreur de ceux qui, par un monstrueux

[1] Hanc lepram habent Judæi, Valentiniani... Euticiani, quique omnes in calvaria lepram gerunt, quia erroris sui perfidiam aperta pravitate defendunt. (S. Isid. Hispal. *in Levitic.* XII.)

[2] In corpore lepram habent, qui Ecclesiæ detrahunt, sicut Carpocratiani, qui negant carnis resurrectionem, sicut Novatiani, qui nuptias damnant, et peccantibus pœnitentiam negant, sicut Eraclitæ, qui inter alios errores regnum cœlorum parvulos habere non credunt : sicut Eriani, qui vetant pro defunctis offerri sacrificium. (S. Isid. Hispal. *in Levitic.* XII.)

[3] In carne et cute gerunt lepram, qui carnalia vel exteriora suadere conantur, ut Cerinthiani, qui resurrectionem futuram in carnis voluptate existimant : sic Euticiani, qui dicunt in fide manentibus, quamvis carnaliter vivant, non posse computari peccata. (Ibid. *in ibid.* XIV.)

[4] In cicatrice sanati ulceris lepram portat, qui post cognitionem Dei et medicinam et manifestationem fidei quam a Christo suscepit, rursum in ipsa cicatrice ascendit aliquod judicium erroris prioris, aut perfidiæ veteris dogmatis. In carne viva lepram gestat, qui de anima quæ vita est, carnis aliquod falsum existimat, sicut Luciferiani, qui dicunt animam de carnis substantia propagatam, sicut Arabici, qui animam simul cum corpore mori putant. (Ibid. *in ibid.* XV.)

mélange d'infidélité et de fanatisme, allient à de très-superflues et de très-vaines abstinences les doctrines les moins chrétiennes et les principes les plus faux : tels, les sectateurs du manichéisme [1].

Outre ces six espèces de lèpres, les saints interprètes en nomment onze autres sortes, savoir : sept distinguées par leur couleur et quatre étrangères à l'homme. Les sept premières sont : la lèpre pâle, la rouge, la blanche, la livide, la noire, l'efflorescente [2] et celle qui réunit la nuance pâle à celle de l'inflammation. Les quatre autres sont : la lèpre des maisons ou des murs, celle des vases ou ustensiles, celles des tissus de toile ou du lin, celle des vêtements ou lainages.

La lèpre pâle désigne la foi languissante, décolorée, prête à s'éteindre.

La lèpre rouge correspond au péché d'homicide spirituel.

La lèpre blanche caractérise l'orgueil de ceux qui se croient et se disent purs, se glorifiant de mérites vains et de vertus imaginaires.

La lèpre livide caractérise le péché des âmes dévorées d'envie et des passions vindicatives.

La lèpre noire caractérise le péché d'idolâtrie spirituelle. L'âme affectée de cette lèpre est en quelque sorte noircie par la fumée des sacrifices dont elle honore son idole.

La lèpre qui couvre tout le corps d'efflorescences maladives caractérise l'avarice ou la soif immodérée des biens de la terre : car, disent les saints interprètes, les hommes jugent florissants et rassasiés de délices ceux qui sont comblés de richesses et adonnés aux voluptés d'ici-bas : état déplorable et fatal, cupidité contagieuse qui envahit plus ou moins tout le genre humain, comme ce mal dévorant gagne promptement tout le corps et imprime ses marques ignominieuses sur tous les membres.

La lèpre qui réunit la nuance pâle et celle de l'inflammation, figure ces caractères violents et simultanément instables, successivement irrités, menteurs, inconstants et parjures [3].

[1] In cicatrice ustionis, lepram habent Manichæi, qui inani abstinentiæ cruciatu corpora sua exurunt, et per infidelitatem non munditiem inde, sed lepram gignunt. De talibus prædicabat Apostolus : Discedent, inquit, quidam a fide, attendentes spiritibus erroris et doctrinis dæmoniorum, in hypocrisi loquentium mendacium, et cauteriatam habentium suam conscientiam, prohibentium nubere, et abstinere a cibis quos Deus creavit ad percipiendum. (Ibid. *in ibid.* XVI.)

[2] Sed adhuc adjecit (Legislator) coloris leprarum : id est, pallidam, rubentem, albam, lividam, nigram, florescentem...., lepram quæ habet ruborem cum pallore permixtum. (S. Isidor. *in Levitic.* XVI.)

[3] Dum pallidam lepram dicit, imbecillem et fragilem fidem animæ denotat, quæ

Enfin, la lèpre des maisons représente les rébellions des congrégations d'hérétiques : celle qui s'attachait aux vases figure les péchés divers que l'homme commet en son corps : la lèpre des tissus de toile et celle des vêtements de lainages, figurent, l'une, les péchés commis en dehors du corps, l'autre, les péchés qui le flétrissent [1].

Raban Maur, que nous nous plaisons à citer à cause de l'influence que ses écrits ont exercée dans toute l'Europe, spécifie et explique aussi huit diverses sortes de lèpre : « Lepra tumens, inflata superbia ; lepra humilis (rose), simulatio cordis, vel latens blasphemia ; lepra rubens, iracundia cordis; lepra alba est hypocrisis; lepra in domo est infidelitas tota in plebe ; lepra in vestimento significat vitia carnis ; lepra in carne viva peccata sunt in anima ; lepra volatica, vitium quodlibet [2] ».

Parmi les trente-deux statues qui représentent les *Péchés* sur le couronnement des quatre tourelles du transsept de la basilique de Saint-Denis, se trouve celle d'un vieillard, emblème à la fois magnifique et brutale-

perdito colore integræ sanitatis, erroris infirmitate languescit.

Cum autem rubicundam lepram ostendit, homicidii cruore mentem infectam denotat, et inurit.

Cum vero albam, illos hæreticos, qui se mundos appellant, sive reliquos, qui de falso merito gloriantur, sicut Pelagius et Novatus.

Cum autem acrem vel lividam lepram commemorat, invidiæ et livoris notas execratur.

Cum vero nigram insinuat, sacrificiorum fumo et busto idololatriæ denigratam conscientiam detestatur. Cum autem florescentem toto corpore, et cooperientem omnem pelliculam corporis a capite usque ad pedes dicit, avaritiæ crimen ostendit : quia nunc floridum et jocundum putatur hominem felicem esse in hoc mundo, et divitem videri in seculo. Hæc enim pestis avaritiæ omne hominum genus quasi totum corpus crebro erroris istius contagio commaculat

Cum autem lepram, quæ habet ruborem cum pallore permixtum, eum hominem denotat, qui cum sit imbecillis animo et mendax, facile in furorem prorumpit et levitate morum cito perjurat. Pallor enim mentientem linguam significat. Rubor autem iracundiam manifestat. (S. Isidor. *in Levitic.* XVI.)

[1] Sed adhuc adjecit Scriptura lepram esse in vasis, in parietibus domus, in vestimento, in trama, in stamine.

Lepra in parietibus domus, hæreticorum congregatio denotatur...

Lepra in vasculis, unicuique homini propria corporis delicta.

Lepra in stamine vel in vestimento, peccata quæ extra corpus committuntur, vel quæ in ipso corpore perpetrantur. Stamen enim anima hominis intelligitur, et trama, mollissimi corporis sensus. (S. Isidor. Hispal. *in Levitic.* XVI.)

[2] R. Maur. *De universo* XIX.

ment expressif des passions sensuelles passées à l'état d'habitude et d'ignoble dégradation. La tête est humaine et les traits ont la plus hideuse et la moins équivoque expression : les membres antérieurs sont ceux du cheval lancé au galop, mais fléchissant et repliés par l'épuisement et la maladie : les jambes sont celles de l'homme ; on les voit enveloppées d'une chaussure qui tient à la fois du bandage et de la guenille : et nous n'oserions décrire l'attitude du corps, emprunté aux batraciens. Nous devons nous borner à dire qu'il est complétement couvert de pustules caractérisant la sorte de lèpre la plus honteuse. Placé entre la statue d'une sirène qui attire et capture de petits poissons dans les plis légers d'un écharpe et celle d'un singe qui a la croupe et les jambes humaines, l'attitude la plus ignoble, et qui tient entre ses mâchoires la pomme de la volupté [1], cette figure de vieillard rongé d'une lèpre hideuse est la personnification du troisième et dernier degré des passions sensuelles et libidineuses. Au sens littéral, elle met en scène l'état de dégradation où précipitent leurs excès. Par le sens *tropologique,* elle étale sous le regard cette sorte de lèpre *in carne et cute* dont nous avons parlé plus haut, et qui marque la flétrissure et la corruption de ce vice parvenu à son plus suprême et plus avilissant degré.

11° *Possession.* — La possession, ou obsession, représente deux choses : 1° L'aveuglement, l'idolâtrie et la corruption des gentils avant leur vocation à la foi chrétienne ; 2° L'infidélité de l'âme abandonnée à tout désordre et plongée dans l'habitude des sept péchés capitaux [2].

[1] Les figures de singes tenant ou mangeant la pomme de la sensualité sont fréquentes dans l'art chrétien. La pomme qui, à son bon point de vue, est un emblème des vertus et des œuvres de justice, symbolise au point de vue opposé, et en souvenir de son rôle au chapitre IIIe de la Genèse, toutes les œuvres du péché, et en particulier la passion libidineuse, *voluptas carnis.* Les auteurs ecclésiastiques l'appellent toujours dans ce sens : *voluptatis pomum.* Nous ne citerons ici d'autre témoignage parmi le grand nombre, que celui de Hugues de S. Victor : « Quod, dit ce théologien, si spiritualiter intelligatur, Eva quotidie primo parenti offert pomum quia caro spiritui suggerit voluptatis affectum. Pomo enim voluptas carnis per similitudinem comparatur. In pomo enim tria sunt, scilicet odor, color, et sapor. Et in voluptate tria scilicet, favor, honor, et amor, favor itaque mundi est quasi odor pomi, color honor, sapor amor. Sicut enim naribus dulcis odor attrahitur, sic totis desideriis animi famæ sæcularis favor affectatur. Sed caret pomum pulchritudine coloris, si voluptas privetur honore mundanæ potestatis. Odorem vero sapor sequitur, quando opere desiderium voluptatis impletur, etc. (Hug. de S. Victor. *De Nuptiis spiritualibus* cap. I.)

[2] Demoniacus, quem Dominum a legione curavit significat gentilem populum,

12° *Mort.* — On sait que la mort corporelle représente l'état de l'âme, privée, par l'effet du péché mortel, de la vie qui lui est propre, c'est-à-dire de la grâce de Dieu. Nous n'insisterons point sur ce fait non plus que sur les trois degrés de cette mort spirituelle, spécifiés par l'Evangile dans la fille de Jaïre morte depuis un petit nombre d'heures, dans le fils de la veuve de Naïm, mort depuis un jour tout au moins, et dans Lazare, mort depuis quatre jours, inhumé et déjà infect : Ces allusions sont aussi notoires aujourd'hui que dans le cours du Moyen-Age, et sont journellement développées dans toutes les chaires chrétiennes.

multorum cultibus Demoniorum obnoxium. (S. Isid. Hispal. *Allegor.*) — Demonium habens, cœcus et mutus qui scribitur a Salvatore curatus, indicat eos qui ex idololatria gentium ad fidem Dominicam convertuntur etc. (Ibid. *ibid.*)—(V. aussi Hug. à S. Vict. *Serm.* XXIX.)

Homo de quo immundus spiritus exiens et rursus eum occupat, significat hominem pœnitentem, cui per subsecutam negligentiam acrius mentem occupat carnis voluntas, adjunctis secum septem aliis spiritibus vitiorum; id est : iracundia, avaritia, invidia atque ventris ingluvie, inani gloria, fornicatione atque superbia. (S. Isid. Hispal. *Allegor.*) — Mihi videtur juxta tropologiam Lunaticum esse, qui per horarum momenta mutatur ad vitia nec persistit in cœpto, sed crescit atque durescit : et nunc in ignem libidinis fertur, quo adulterantium corda succensa sunt, nunc in aquas cupiditatis quæ non valent extinguere charitatem. (Rab. *in Matth.* XVII.)

[1] Cadaver, quilibet in culpa lapsus. (*Allegor.*)— Per morticina quidem utpote (significantur) qui elegerunt per quasdam impudicitias et per superbiam peccati mortem. (Hesych. *in Levitic.* lib. II et III.)

Peccatum autem mors intelligitur, sicut scriptum est : « Anima quæ peccavit, ipsa morietur. » (S. Isid. Hispal. *in Levitic.* XVII.) Morticina.. sunt... dolus, furtum, duplicitas sive ironia et circa alia occupatio, necnon circa terrena festinatio, ex qua mentis cæcantur oculi. Quia ergo in his animæ contingit mors, morticina recte nominantur. (Hesych. *in Levitic.* III.— Ibid. cap. « Mors peccati labem significat. »)

Juvenis filius viduæ, quem Dominus mortuum.. suscitavit, significat eum, qui palam quodlibet mortiferum crimen admittit... Lazarus, quem Dominus triduanum fœtentem de monumentis suscitavit, significat mundum, quem gravissima peccati consuetudo corruperat, qui tamen quarta die mortis resuscitatur. Prima enim dies est mortis, tracta ex Adam propago mortis. (La mort naturelle.) Altera dies mortis est, transgressio legis naturalis. Tertius est dies mortis prævaricatio datæ legis. Quartus dies mortis est, tempus evangelicæ prædicationis, in quo die, Dominus suum opus respiciens misericorditer, ressuscitare dignatus est. (S. Isidor. Hispal. *Allegor.*)

La mort met fin à toute chose. Nous arrêterons également ici ce court exposé.

C'est ainsi, que les plus vénérables autorités ecclésiastiques montrent l'homme dans ses divers états, dans la beauté, dans la laideur, à l'état de santé et à l'état de maladie, dans l'intégrité de son corps et dans le détail de ses membres, accepté par l'art chrétien de leur temps pour représenter l'âme incorporelle dans la splendeur de ses vertus comme dans l'opprobre des vices, et pour y spécifier ces derniers. Disons en passant, que de là ressort cette vérité, que les figures de démons qui jouent un si grand rôle dans l'iconologie chrétienne ne doivent pas être classées parmi les grotesques quand elles sont l'œuvre des temps purement hiératiques, c'est-à-dire des siècles où l'art chrétien était exclusivement le partage des prélats et des religieux. L'Eglise ne s'est jamais raillée du démon ni des autres esprits infernaux ; et c'est dans un esprit sérieux, que voulant les montrer aux populations sous des images corporelles, elle prêta à ces images toutes les laideurs, toutes les misères et toutes les ignominies de l'humanité, propres à en inspirer l'horreur la plus vive et à spécifier en elles tous les crimes dont le démon est l'instigateur.

Nous terminerons cette étude par un fragment d'un sermon adressé par Hugues, écolâtre de la célèbre abbaye de Saint-Victor à Paris, à l'auditoire le plus versé dans l'étude des saintes-lettres et auquel la métaphore chrétienne était le plus familière, c'est-à-dire à une assemblée toute composée de prélats et de religieux (*ad sacerdotes in synodo*). Considérant en leur présence les anges et les ambassadeurs du Très-Haut auprès des populations qui leur sont commises, il débute par ces paroles empruntées au prophète Isaïe :

« Allez, anges légers, vers une nation divisée et cruellement déchirée : « vers un peuple objet de terreur et le plus terrible de tous, vers une na- « tion qui attend (le secours de son Dieu), qui est cependant foulé aux « pieds et dont la terre est ravagée et emportée par les inondations des « fleuves impétueux [1] » : — Puis, par paraphrase, il ajoute : « Les po- « pulations ont été arrachées de la voie des biens divins et célestes... La « nature humaine est lacérée et comme éparpillée dans le mal en la per- « sonne de ses membres, entraînés dans la damnation, les uns par l'or- « gueil, les autres par l'envie, les autres par la colère, les autres par la « paresse, les autres par l'avarice, les autres par la gourmandise, les « autres par la luxure ; ceux-ci par l'usure, la rapine, le vol, le faux té- « moignage ; ceux-là par le parjure, l'homicide, la convoitise de la femme,

[1] Isaï. XVIII.

« l'injure jetée au prochain et tant d'autres vices encore que nous ne « pouvons détailler ici. Allez donc, anges légers, vers cette masse divisée « et cruellement déchirée ; que votre prédication rallie ses membres dis- « persés à travers le mal et reconstitue dans l'unité du bien ce qui s'en « était séparé.

« O frères très-chers ! tant que l'homme conserve en soi, la noblesse, « l'élégance et la beauté de sa condition, il réunit incontestablement tous « les caractères du beau : mais s'il les déshonore intérieurement par la « souillure du péché, il devient aussitôt difforme et horrible, perd la res- « semblance de Dieu et revêt celle du démon. Hélas ! que ce peuple est « hideux et qu'il est maintenant terrible ! Entre ceux qui le composent, « il en est de devenus noirs par l'effet de l'invasion des pensées immondes ; « d'aveugles, ce qui marque l'ignorance où ils sont plongés : les uns ont « perdu les narines, dépourvus qu'ils sont du discernement du bien et du « mal : à d'autres manquent la langue ou les lèvres, ce qui signifie leur « mutisme spirituel. Ceux-ci ont la tête contournée, sens devant derrière, « ce sont ceux qui savourent dans le passé la mémoire de leurs déporte- « ments criminels : ceux-là ont la tête tranchée et ne gardent plus que « leur tronc : ce sont ceux qui ont perdu l'intelligence des choses spiri- « tuelles. Il en est qui ont perdu leurs bras, c'est-à-dire toute la vigueur « de leur âme avec sa faculté d'action : leurs pieds, c'est-à-dire qui n'ont « point complété le couronnement spirituel de leurs œuvres ; d'autres, ce « qui est plus effrayant encore, plus ignominieux, plus horrible, plus « terrible que tout cela, ne possèdent plus que des membres disloqués et « sans connexion réciproque ; ce sont ceux qui, ayant éparpillé sans es- « prit chrétien leurs vertus et leurs bonnes œuvres, se trouvent arrivés « ainsi aux portes de la mort. En voyant passer devant soi tout un peuple « composé d'êtres ainsi déformés : en les voyant, les uns tout noirs, les « autres comme nous venons de vous les dépeindre, sans oreilles, sans « narines, sans lèvres, le visage contourné du côté du dos, ceux-ci déca- « pités, ceux-là mutilés dans leurs mains, leurs bras, leurs pieds ou leurs « jambes : d'autres se mouvant à l'état de troncs ; d'autres composés de « membres sans nerfs, sans jointures et traînés comme sans direction les « uns par les autres : si, dis-je, il arrivait que quelqu'un de vous vît de « pareils monstres, pourrait-il se défendre de s'armer précipitamment du « signe de la croix et de s'écrier que rien de pareil ne s'est vu au monde?

« Eh quoi ! dans les jours de dimanche et à chaque solennité, les popu- « lations que vous avez à guérir affluent dans toutes vos églises, chacun « soigneusement paré, attirant les yeux à l'envi, vêtu de ses habits de « fêtes et brillants des couleurs les plus éclatantes : et vous, contemplant

« cette masse d'hommes et de femmes rayonnant de tant de splendeurs, « peut-être avez-vous tiré quelque gloire à dominer d'aussi brillantes « réunions et d'avoir vous-mêmes à gouverner un tel auditoire. Une telle « gloire n'est pas louable, si elle s'appuie sur de tels motifs et si les âmes « que vous avez à régir sont à l'intérieur violemment écartées du bien, « toutes dispersées dans la voie mauvaise, défigurées et lacérées par les « ravages de toute sorte de vices et de péchés. Fixez toute votre attention « sur les vies, sachez pénétrer quelles sont les mœurs, jugez de la beauté « des âmes, non d'après le rapport des yeux, mais d'après une investiga- « tion intérieure, et rougissez en vous-mêmes et soyez remplis d'afflic- « tion, si le peuple confié à votre conduite est, comme nous venons de le « peindre, une nation divisée et déchirée, objet de terreur et d'horreur « et sans doute restée ou devenue telle par votre négligence et par votre « inactivité, parce que vous ne lui avez pas dénoncé ses perversités et ses « crimes. Allez donc, anges légers, allez vers cette nation divisée et dé- « chirée, vers ce peuple devenu terrible et le plus terrible de tous : vers « cette nation qui attend (son salut), qui est foulée aux pieds et dont la « terre est ravagée et emportée par les inondations des fleuves impé- « tueux [1]. »

FÉLICIE D'AYZAC,
Dame dignitaire de la Maison de Saint-Denis.

[1] Hug. à S. Vict. Édition Migne, tom. II. *Sermones centum*. Serm. XXIII. col. 942 et 943.

L'ARCHÉOLOGIE

A L'EXPOSITION RELIGIEUSE DE ROME

EN 1870

—

DEUXIÈME ARTICLE*

—

IV.

L'archéologie religieuse a pris chez les Anglais la dénomination fort significative d'*Ecclésiologie*. Cette expression, qui condense deux mots grecs, a fait fortune, et la langue française se l'est appropriée, au grand déplaisir de M. du Sommerard, qui a protesté contre dans la *Revue des Sociétés savantes*.

L'ecclésiologie est essentiellement une science d'observation et de comparaison. Elle étudie moins les livres que les monuments eux-mêmes et, en les mettant en regard les uns des autres, elle obtient des déductions qu'elle chercherait vainement ailleurs. Nous sommes loin maintenant de l'archéologie sentimentale et d'à-peu-près dont on voulait bien se contenter autrefois. Un monument est rarement isolé et seul de son espèce. Il importe donc de le confronter avec ses contemporains, comme aussi avec ceux qui ont précédé ou suivi son apparition. Mais, pour voir et étudier à l'aise, il faut surtout voyager et prendre beaucoup de notes. Les expositions mettent en évidence les monuments meubles et par conséquent ne satisfont qu'à demi la vive curiosité des ecclésiologues. D'autre part, les voyages emportent beaucoup de temps et sont fort coûteux. La photographie qui saisit les objets au vif est donc venue fort à propos pour porter un remède aux embarras de la situation et simplifier à la fois les recherches et les études. Qu'elle soit donc la bien venue !

Je l'ai dit précédemment, l'ecclésiologie pouvait être plus complète à

* Voir le numéro précédent, page 136.

l'exposition. M. Simelli s'est chargé de nous dédommager en nous offrant à lui seul une collection de photographies, unique en son genre, puisqu'elle comprend cent quatre-vingt-neuf planches in-folio, exclusivement consacrées aux « Antiquités chrétiennes de Rome » et accompagnées d'un Catalogue que j'ai rédigé exprès pour la circonstance. Or, cette collection est divisée en plusieurs séries qui se rapportent aux sarcophages, à la verroterie, à la sculpture, à la mosaïque, au style byzantin, aux œuvres de métal, aux émaux, ivoires et broderies, vaste synthèse qui s'étend du quatrième siècle au seizième, c'est-à-dire embrasse la plus féconde, la plus riche et la plus intéressante entre les périodes diverses de l'art chrétien.

Le journal anglais *The Guardian* a consacré un article à l'exposition de M. Simelli et, en ce moment même, les photographies romaines sont étalées à Londres, sous les yeux d'un public intelligent qui les apprécie comme il convient. Nous ne devrions pas rester en arrière sur nos voisins d'outre-Manche, d'autant plus que cette collection aura beaucoup à nous apprendre, surtout pour les premiers siècles chrétiens.

M. Simelli a photographié cinquante-sept sarcophages des premiers siècles ou fragments de sarcophages réunis au Musée chrétien de Latran ou dispersés dans les catacombes, les églises et les palais de Rome.

Les chrétiens ont emprunté aux païens l'usage d'ensevelir les corps des défunts dans des sarcophages de marbre. Le sarcophage, comme l'indique son nom, est fait pour conserver les chairs. Il se compose invariablement d'une caisse rectangulaire, évidée à l'intérieur et surmontée d'un couvercle. La partie antérieure et les côtés étaient seuls ornés. On les enfouissait dans le sol, malgré les sculptures dont ils étaient revêtus et, pour ne parler que d'un seul, parce qu'il est le plus beau, tel a été le sort de celui qui fut découvert dans la basilique de S. Paul hors-les-murs.

La date de ces petits monuments varie généralement du IIIe au VIe siècle. Antérieurement, ils sont rares ou peu ornés; postérieurement, ils sont plus rares encore ou se confondent pour le style avec ceux de l'époque précédente.

La décoration de ces sarcophages est païenne ou chrétienne, historique ou symbolique, réelle ou fantaisiste.

Que les chrétiens aient employé des sarcophages achetés en magasin et destinés à d'autres qu'à eux, c'est un fait incontestable. De ce genre sont ceux qui représentent des scènes vagues, comme une chasse au lion et au tigre, ou franchement païennes, comme Psyché et l'Amour s'embrassant. Ailleurs, ce sont les emblèmes des saisons, des génies nus et ailés tenant des médaillons, des torches, ou encore, ce qui est très-curieux pour pein-

dre les anciens usages, jouant aux boules et à la roulette. Je ne parle pas des strigiles, parce que c'est un pur ornement de convention. Il en est pourtant qui l'expliquent symboliquement en se reportant à l'instrument avec lequel le lutteur enlevait la sueur qui coulait sur ses membres, et l'on en conclut, un peu promptement peut-être, que la vie du chrétien est assimilée à la lutte.

Le défunt est représenté de deux manières : sur le sarcophage même ou sur le couvercle, dans une coquille ou adossé à une draperie tendue en son honneur. Les deux époux sont constamment ensemble, car la mort ne doit pas séparer ceux que la vie a unis ; les sarcophages destinés à deux cadavres prenaient des dimensions plus grandes et on les nommait en conséquence *bisomes*. Ces personnages sont toujours figurés en buste ; ce n'est que par exception qu'on les voit en pied, et encore sont-ils toujours alors du sexe féminin et orants. A première vue, on pourrait croire qu'il ne s'agit ici que de sarcophages ayant servi à des femmes, mais il n'en est rien. La répétition de ce type suffirait déjà presque à elle seule pour lever tout doute à cet égard, si le commandeur de Rossi, à l'aide d'une inscription, n'avait mis ce point en pleine lumière. Cette femme, c'est l'âme admise au séjour des élus, heureuse, élevant les mains en signe d'action de grâces. Quelquefois même, pour mieux préciser le sujet, cette âme est accompagnée, comme sur les verres dorés, de deux personnages, ses patrons et ses introducteurs. A leur physionomie et à leur costume, on peut sans crainte les nommer S. Pierre et S. Paul.

Les chefs du Collége apostolique reparaissent encore aux angles des couvercles, mais en tête seulement, là où l'antiquité se plaisait à mettre des masques, comme pour indiquer que le défunt avait joué son rôle dans la vie. Ici l'idée est plus noble et plus sérieuse, et le type fait reconnaître S. Pierre et S. Paul, suivant la judicieuse remarque de l'historien des catacombes, le commandeur de Rossi, dont le nom est mêlé à toutes les découvertes contemporaines.

Les sujets sacrés sont de deux sortes, suivant qu'ils se réfèrent à l'Ancien ou au Nouveau-Testament. Le plus souvent ils s'ordonnent sur une seule ligne, mais quelquefois aussi on les trouve superposés et formant deux étages, nettement indiqués par une moulure plate.

L'Ancien-Testament fournit la création de l'homme et de la femme, la entation par le serpent, l'imposition de la loi du travail, l'histoire de Caïn et d'Abel, Noë dans l'arche, le sacrifice d'Abraham, Moïse, Daniel dans la fosse aux lions, Jonas, Job, etc.

La Trinité, sous l'aspect de trois hommes d'âge mûr, se consulte et crée l'homme en commun. Elle le pétrit de terre et le dresse sur ses pieds,

immobile comme une statue. Le serpent s'enroule autour de l'arbre fatal, tenant dans sa gueule la pomme qui perdra le genre humain. L'essence de l'arbre de la science du bien et du mal était douteux à cette époque. Quelques artistes en font, comme ici, un pommier; d'autres, au contraire, un figuier, et c'est en effet des larges feuilles de cet arbre que se couvrent les deux coupables. Quand Dieu veut les punir, il leur montre le travail comme une peine. A l'homme, il donne quelques épis de blé pour signifier qu'il aura à travailler et ensemencer la terre. Il met entre les mains de la femme un agneau, car elle devra en tisser la laine pour en faire des vêtements et sera chargée de veiller à la garde du troupeau.

La vie de Moïse est complexe : ici, il frappe le rocher; ailleurs, il reçoit les tables de la Loi, ou même encore est arrêté par les Hébreux, mais ce sujet est d'interprétation douteuse, quelques archéologues le rapportant à S. Pierre.

L'histoire de Jonas subit trois phases distinctes : il dort sous la courge qui lui a instantanément fourni de l'ombre, est jeté du haut d'un vaisseau à la mer, puis vomi sur le rivage par un monstre marin fantastique. Le Sauveur lui-même a donné dans l'Évangile le sens de ce fait historique, figure de la résurrection.

La vie du Christ est assez complète, jusqu'à sa passion du moins, sommairement expliquée et s'arrêtant pour cela au premier acte, qui est la condamnation par Pilate. Un sarcophage, il est vrai, y ajoute le couronnement d'épines et le portement de croix, mais peut-être n'est-il pas antérieur au VIe siècle. Une autre rareté iconographique, c'est encore la Nativité et l'adoration des bergers. Plus commune au contraire est l'adoration des Mages, si magistralement exprimée sur le sarcophage de la basilique de Saint-Paul. Mais, à aucun titre, je ne puis voir ici le Saint-Esprit dans ce personnage debout derrière le trône de la Vierge, tandis que l'antiquité, aux siècles subséquents, en fait très-évidemment S. Joseph. Il suffit pour s'en convaincre d'examiner, à trois siècles de distance, la mosaïque du pape Jean VII, que l'on conserve dans la sacristie de Sainte-Marie *in Cosmedin,* à Rome.

Les faits les plus saillants de la vie du Christ sont : la guérison du paralytique qui emporte son grabat, de l'aveugle-né dont Jésus touche les yeux, de l'hémorroïsse qui s'attache à sa robe, la résurrection du fils de la veuve et de Lazare, le miracle des noces de Cana et la multiplication des pains dans le désert. Dans la plupart de ces scènes, le Christ est jeune et imberbe, pour indiquer que le Fils de Dieu est né avant les siècles et que sa jeunesse est éternelle. Nouveau Moïse, il tient aussi à la main une ba-

guette avec laquelle il opère ses miracles ; c'est l'insigne du commandement et de la puissance.

Quand le Sauveur prédit à S. Pierre qu'il le reniera, l'apôtre est caractérisé par le coq qui se chargera de lui rappeler sa faiblesse et aussi par un geste exprimant l'affirmation.

Le Christ s'est nommé lui-même dans l'Évangile *le Bon Pasteur*. De là les images sans nombre d'un berger avec le costume antique, le *pedum* en main et la besace au côté, ramassant sur ses épaules la brebis égarée. De là aussi la représentation fréquente de scènes pastorales, où le berger paît et trait ses brebis.

Les découvertes faites dans l'église de Saint-Clément viennent d'appeler particulièrement l'attention sur un fait qui avait jusque-là passé inaperçu. Il s'agit d'un Bon Pasteur représenté sous les traits de S. Pierre. On sent là tout de suite la mission donnée au prince des apôtres et la transmission du pouvoir divin en sa personne.

Les apôtres sont rarement au complet. Isolés, ils entourent leur Sauveur et Maître. Ils se montrent encore sous la forme d'agneaux tenant dans la bouche des couronnes, emblèmes de martyre et d'immortalité. Les palmiers devant lesquels ils passent sont aussi un autre symbole de force et d'abondance, car leur mission a produit ses fruits dans le monde.

La vie réelle s'accuse par les agapes, qui sont un repas funèbre de charité, mais à qui on a fort justement donné la signification de banquet céleste, suivant l'interprétation même de l'Ecriture. Je ne répugne nullement au symbolisme, quand il s'appuie sur des textes cités à propos. Un texte seul n'est pas suffisant, surtout s'il n'est pas de l'époque du monument, pour faire voir le Christ en croix dans Ulysse attaché au mât du vaisseau et se dérobant ainsi aux enchantements des sirènes. Cette interprétation exige un nouveau renfort d'érudition. Il n'en est pas de même de la scène de vendange qui porte en soi sa signification propre. En effet, d'après le système des anciens, les saisons répondaient aux différents âges de la vie et l'automne exprime parfaitement la période où l'homme passe à l'autre vie, plein de mérites et enrichi du fruit de ses bonnes œuvres. En continuant à ce même point de vue, nous dirons que les hippocampes et les dauphins, si fréquents sur les couvercles des sarcophages, sont aussi des symboles parlants. Le cheval marin qui court sur l'onde est l'image fidèle de la vie emportée par le temps. On disait le dauphin ami de l'homme : vivant et naufragé, il le portait sur son dos au rivage ; mort, il l'ensevelissait honorablement dans les flots.

Le Sauveur est le maître du monde. C'est pourquoi, sur un sarcophage

du Ve ou VIe siècle, il est représenté les pieds posés sur un personnage qui déploie au-dessus de sa tête une écharpe pour symboliser le ciel s'arrondissant au-dessus de nos têtes.

Ce n'est qu'à la dernière période que le sarcophage est divisé en plusieurs compartiments par des colonnettes qui lui donnent une grâce nouvelle. On pressent déjà le parti que le Moyen-Age saura tirer de cette disposition pour ses autels.

Cet art des premiers siècles procède directement de l'antiquité. Au premier aspect, on sent qu'il n'a pas su encore s'affranchir de l'influence païenne qui pèse sur lui. Il ne redoute nullement la nudité. Daniel, aussi bien que les anges, est entièrement dépouillé de vêtements. Les draperies sont généralement bonnes, et les figures annoncent un commencement d'expression. Quant au savoir-faire des artistes, il est réellement très-inégal et il tourne facilement au médiocre et presque au grotesque. Le temps seul, opérant la rénovation de la société, sera capable de le régénérer. L'influence païenne est même tellement forte qu'il est un sarcophage traité complétement dans le goût païen, et, n'étaient les angles où apparaît le Bon Pasteur, on se croirait en plein paganisme. Nous sommes là sans doute à cet âge de transition auquel correspond en épigraphie le *Dis manibus* placé en tête d'une inscription chrétienne, comme le prouve une tablette de marbre qui provient des catacombes d'Anagni et que j'ai soumise à M. de Rossi.

Je n'ai fait qu'effleurer un sujet des plus intéressants et qui eût demandé plus d'un texte à l'appui de mes assertions. Mais de tels documents sont entre les mains de tous, grâce aux savantes publications du commandeur de Rossi et de son zélé disciple le chanoine Martigny.

V.

Le musée chrétien du Vatican, commencé par Benoît XIV et complété par Pie IX, mériterait d'être mieux connu. Malheureusement, il est renfermé dans des armoires qui ne s'ouvrent guère que pour quelques visiteurs privilégiés. Chose singulière, dans ce Vatican qui est un immense musée, on peut à l'aise fréquenter Jupiter, Hercule et Vénus, mais il n'est pas loisible à un chrétien de contempler les objets qui rappellent sa foi. Je ne puis comprendre que nous soyons obligés de goûter par force des monuments qui ne flattent que nos yeux et nos sens, sans charmer et édifier notre cœur. Sans doute la feuille de vigne est un progrès [1], mais

[1] Sous l'influence persistante de Mgr de Mérode, d'origine septentrionale, les

il y a quelque chose de plus à faire, et l'Art chrétien ne doit pas être annihilé, étouffé par l'art païen.

Les objets déposés dans ce musée, qui fait suite à la bibliothèque vaticane, y sont par centaines. Tous les vases et ustensiles du culte liturgique y sont à peu près représentés. Je citerai comme hors ligne deux fioles d'argent ciselé, du VIIe siècle, ayant servi à recueillir l'huile qui brûlait devant les confessions des saints Apôtres dans leurs basiliques respectives, une burette du même métal et du Ve siècle, plusieurs croix processionnelles des XIIIe et XIVe siècles et quelques lampes de bronze à chaînettes des Ve et VIe siècles.

Le musée du Vatican, tout aussi bien que ceux de Paris, de Berlin et ailleurs, n'a pas su se garantir contre les attaques des faussaires. Il y a là des ivoires qui ont la prétention d'être du IXe ou du XIIe siècle et qui ne sont rien moins que suspects ou encore qui veulent passer pour byzantins et sont tout simplement russes.

Cette mauvaise foi, qui cherche à tromper le savant comme l'ignorant, a fait bien des mécomptes. J'en signalerai deux : ce sont des têtes de Christ, l'une en mosaïque et l'autre en ronde-bosse. Perret a donné la première dans son grand ouvrage des catacombes, et la seconde court le monde sous la protection de quelque prussien. Et ce qui est pis, toutes les deux posent pour le portrait authentique. M. Simelli, en reproduisant ces supercheries, les a dénoncées au monde savant. Comme terme de comparaison, il importe de les avoir sous les yeux. Les exemplaires vrais en sont d'autant plus précieux et les apocryphes s'y font prendre d'autant plus facilement. J'avais des doutes sur un certain ivoire du musée de Cluny. Son confrère du Vatican lui ressemblait trop pour que tous les deux ne sortissent pas de la même fabrique, à laquelle les juifs d'Allemagne ne sont pas étrangers. La photographie mise en regard de l'ivoire de Paris m'a solidement affermi dans mes convictions.

Au moment où l'on recouvre la coupole de Saint-Pierre, il ne sera pas sans intérêt de montrer une des dalles de plomb de la toiture de l'ancienne basilique. Elle date du XVe siècle et représente S. Blaise, vêtu

feuilles de vigne se sont considérablement multipliées à Rome. On estime à plusieurs milliers la consommation qui en fut faite d'un seul coup. Elles ont l'inconvénient de trop mettre en évidence ce que l'on voulait cacher. Plaques de fer blanc à la rampe du Capitole, elles sont insuffisantes parce que le vent les soulève à chaque instant ; masse de plâtre, si elles se trouvent à portée de la main, le passant les dégrade à dessein. Au Musée du Vatican, dans la salle du Bige, j'ai lu, écrite au crayon sur une de ces larges feuilles, cette satirique inscription, digne du pays où Pasquino a toute licence : *Munificentia Pii IX.*

pontificalement. Les traits en relief sont produits par le moule qui avait été gravé en creux [1].

Il ne suffit pas de réunir des objets d'art, il faut encore les classer suivant un ordre rationnel et chronologique. L'intérêt est doublé quand on trouve réunis sur la même planche trois objets identiques, mais de trois époques différentes. C'est ainsi que M. Simelli nous a montré la forme de l'encensoir et le type du couronnement de la Vierge aux XIIIe, XIVe et XVe siècles. Je dois citer encore, parmi les photographies les plus curieuses, celles qui reproduisent la croix gemmée donnée par l'empereur Justin à la basilique de Saint-Pierre (VIe siècle); une monstrance en cuivre doré qui date de l'époque même de l'institution de la procession de la Fête-Dieu (XIVe siècle); la croix d'autel à émaux translucides, donnée par Charles-le-Téméraire, duc de Bourgogne, au cardinal Capranica (XVe siècle); une crosse émaillée avec la scène de l'Annonciation dans l'intérieur de la volute (XIIIe siècle); enfin le reliquaire donné par le cardinal de Carvajal à la basilique de Sainte-Croix de Jérusalem et renfermant un des deniers de Judas. Le trésor d'Anagni, à lui seul, forme presque un tiers des photographies.

M. Simelli, en exposant une collection aussi complète et intéressante, a spécialement attiré l'attention sur des objets qui jusqu'alors n'avaient été connus que des archéologues. Grâce à lui, la photographie devient l'auxiliaire indispensable de l'ecclésiologie et apprend à tous à mieux connaître et aimer davantage la Ville éternelle, où l'art parle si haut et si éloquemment.

VI.

Les tapisseries de haute lisse constituaient autrefois le luxe vraiment seigneurial de la noblesse et du haut clergé. On les accrochait aux murailles des églises, aussi bien que dans les appartements des palais. Cet usage n'existe plus. On a enlevé de la Chapelle Sixtine les tentures soie et or qui furent fabriquées à Arras, d'où leur vient leur nom populaire d'*Arazzi*. Quelques Gobelins des règnes de Louis XIV et Louis XV tendent encore les grandes pièces des palais apostoliques, mais c'est tout. Les princes ont remplacé les tapisseries historiées par des bandes cousues ensemble de damas rouge ou de velours de Gênes.

[1] Je reproduis ici cette dalle. On remarquera les perles du nimbe, les orfrois de la mitre, la croix en tau de la chasuble et les fleurons de la volute de la crosse, ainsi que les deux poinçons apposés sur le plomb. (Voir la planche, page 185.)

Cependant il y a encore à Rome beaucoup de tapisseries anciennes. On les voit sortir, à l'époque de la Fête-Dieu surtout, pour les processions, et elles forment alors l'embellissement le plus agréable des rues. Le prince Torlonia en possède toute une série qui provient de Belgique, et le prince Doria peut se flatter d'avoir une rareté dans les deux tentures du XVe siècle qui reproduisent les gestes d'Alexandre le Grand, d'après sa légende si populaire au Moyen-Age.

Le garde-meuble du Vatican regorge de tapisseries de toutes les époques et de tous les styles. C'est par centaines qu'on y compte les pièces de premier choix. Je ne veux pas répéter ici ce que j'ai écrit déjà à ce sujet, il y a bien des années, dans le tome XV des *Annales archéologiques,* mais je tiens à constater que cette collection est merveilleuse et peut sans peine faire concurrence à la célèbre galerie qui se voit aux *Uffizi* de Florence. L'archéologue éprouve une jouissance réelle à parcourir cette longue série qui embrasse les quatre derniers siècles et, quoique le soleil et le grand air aient généralement fané les teintes, l'intérêt n'en est pas moindre pour les sujets d'iconographie païenne ou chrétienne qui y sont traités.

Le palais du Vatican a consacré une galerie tout entière aux anciennes tapisseries de la Sixtine, et quelques pièces des XVIe et XVIIe siècles y ont également trouvé place. Ce n'est pas un musée, mais l'embryon d'une collection qu'il serait pourtant facile de tenter, sans avoir besoin d'un local plus vaste et surtout sans aucune dépense particulière. On sait que les tapisseries que Léon X commanda pour la chapelle Sixtine furent dessinées par Raphaël et tissées par Bernard Van Orlay et Michel Coxis. Les cartons du maître existent encore à Londres et ceux qui ont eu l'avantage de les étudier ne tarissent pas d'éloges à leur endroit. La photographie s'en est heureusement emparée et c'est grâce à elle que l'on peut comparer les originaux aux copies. Or, à part deux ou trois pièces qui sont certainement authentiques et dignes du peintre d'Urbino, toutes les autres sentent la pacotille et le commerce ; M. Badin lui-même, si bon juge en cette matière, n'hésite pas à les qualifier d'apocryphes. En effet, ou elles n'ont pas été exécutées d'après les cartons de Raphaël ou ces cartons ont été malencontreusement interprétés et horriblement défigurés par les tapisseries. C'est peut-être pour la première fois que cette rectification, devenue nécessaire, tombe dans le domaine public, mais la vérité a des droits imprescriptibles, et l'archéologie ne témoigne de son utilité qu'autant qu'elle est consciencieuse et éclairée.

La galerie du Vatican compte vingt-trois tentures distinctes. Il n'en fallait pas tant pour donner une idée d'un seul genre. Deux pièces au plus

suffisaient au besoin et la lacune pouvait être heureusement comblée par des tentures d'âge et de style différents. La monotonie produit l'ennui ; la variété au contraire excite l'intérêt. Avec les seules tapisseries du garde-meuble, il serait facile de faire l'histoire même de la tapisserie de haute lisse. Voici d'abord pour le XVe siècle, car on ne remonte pas plus haut, les tapisseries historiques, symboliques ou légendaires, et trois échantillons de genre dans *la création*, *le combat des vertus et des vices* et *la légende d'Alexandre*. Au XVIe siècle, nous avons les tapisseries de Raphaël et elles sont de deux sortes, ou historiques ou à rinceaux, comme la *pêche miraculeuse* et *les cinq sens;* plus tard viennent les scènes historiques, profanes ou religieuses, telles que l'*histoire de Moïse* et celle *de Romulus*. Pour les allégories, Pétrarque a fourni le sujet lui-même dans ses *Triomphes,* et par l'un d'eux on apprend à connaître tous les autres : *ab uno disce omnes*. Je voudrais surtout une place exceptionnelle pour le grand tableau de la Cène, exécuté à Fontainebleau sous les yeux mêmes de Léonard de Vinci et offert par François Ier à Léon X à la suite du Concordat ; pièce capitale, qui est incontestablement la copie la plus ancienne et aussi la plus exacte de cette fameuse fresque tant de fois retouchée et qui actuellement n'est plus que l'ombre d'elle-même. Le XVIIe siècle serait riche en tapisseries flamandes et les Gobelins de Louis XIV y brilleraient de leur plus vif éclat. Le siècle dernier aurait une spécialité qui de soi appellerait l'attention du visiteur, car on y verrait l'industrie romaine avivée par les maîtres flamands et réussissant à fonder un établissement à l'hospice apostolique de S. Michel. Les retables de la chapelle Sixtine ne sont pas l'œuvre la plus importante de cette fabrique, qui a aussi traité le genre historique et qui, sous Pie VI encore, ne reculait pas devant la difficulté de tisser au métier la Cène de Léonard de Vinci. Ajoutez à cela les tapisseries de la seconde manière des Gobelins, un peu fades puisque l'art était alors en décadence, mais signées néanmoins des noms fort honorables de Restout et d'Audran, et, si ce n'était pas trop demander, j'insisterais encore afin d'avoir une place, non-seulement pour les verdures qui égaient par la représentation de la nature, mais aussi pour cette autre industrie locale des toiles peintes, où la couleur appliquée au jus d'herbe joue à distance l'effet de la tapisserie, grâce au tissu des fonds.

Je ne puis que faire des vœux pour un tel musée, dont tous les éléments se trouvent réunis sous la main. Qu'on se hâte, car le temps se chargera de détruire ce que les Anglais ont bien voulu nous laisser et, je le constate avec un vif regret, tous les ans j'aperçois des vides dans ces rangs autrefois si pressés. L'histoire de cette branche deviendra, sinon impossible, au

moins fort difficile, quand les monuments eux-mêmes auront été anéantis ou dispersés aux quatre coins du globe.

La commission d'organisation de l'Exposition a senti tout l'attrait que pouvait avoir pour le public une série de tapisseries de différents âges. Le local seul a pu s'opposer à ce qu'elles fussent disposées chronologiquement. Il est si agréable de pouvoir sans se déranger faire la comparaison de deux pièces différentes ! Les qualités ou les défauts ressortent incontestablement mieux par le rapprochement qui doit saisir l'œil aussi bien que l'esprit.

Mais, avant d'entrer dans quelques détails sur les tapisseries tendues dans le cloître des Chartreux, peut-être ne sera-t-il pas hors de propos de dire quelques mots du mode de fabrication, si bien décrit par M. Van Drival.

Les ouvriers préparaient d'abord une *chaîne*, composée de fils de lin gros et forts, tendus verticalement. Dans la *basse lisse*, les fils étaient au contraire disposés horizontalement. On pouvait à volonté les écarter ou les rapprocher comme le font les tisserands sur leur métier à toile. Tel était le fond destiné à recevoir le travail artistique, uniquement formé par la *trame*, qui, en recouvrant la chaîne, la faisait disparaître complétement. La trame était formée le plus ordinairement de fils de laine; cependant on y mêlait assez souvent de la soie pour lui donner plus d'éclat. A l'aide d'une navette, le tapissier faisait passer chacun de ses fils entre les deux rangées de fils de lin de la chaîne et les assujétissait fortement à l'aide d'un petit instrument appelé *battoir*. La trame qui suivait le dessin se croisait à angle droit et horizontalement avec la chaîne. Il y avait naturellement autant de navettes différentes que de couleurs employées.

Les plus anciennes tapisseries exposées ont été fabriquées en Flandre, à la fin du XVe siècle ou au commencement du XVIe. Leur date correspond au règne de Louis XII, à en juger par les costumes. L'une représente la création du ciel et de la terre, de l'homme et de la femme et, assurément rien n'est plus réjouissant que cette terre verdoyante, où s'épanouissent les fleurs les plus belles et les plus variées. La Trinité se montre sous l'aspect de trois personnes égales, type qui plus tard a été réprouvé par Benoît XIV. Une autre offre plusieurs scènes de la passion de Notre-Seigneur, mais la plus curieuse, comme iconographie, est celle où les Vertus triomphent des Vices. Les uns et les autres sont caractérisés par l'animal qui se rapproche le plus de leur nature. Ainsi la paresse enfourche un âne, et la luxure un bouc. Le Christ, au contraire, chef et modèle des Vertus, a pour monture une licorne blanche, l'animal chaste par excellence.

On le reconnaît à la couronne d'épines qui ceint sa tête comme d'un bandeau royal, et à la chape des pontifes qui couvre ses épaules. Je ne puis qu'effleurer ici ce sujet qui demanderait de plus amples développements.

L'amour du symbolisme est inné pour ainsi dire chez les artistes du XVe siècle. Ils ne manquent jamais de mettre en regard le présent et le passé. Ainsi, la Passion est annoncée à l'avance par un prophète, et vis-à-vis de lui se trouve l'apôtre qui, dans un article du *Credo,* a formulé sur ce point la croyance catholique. Ailleurs, Dieu est assis au ciel entre la Justice qui brandit un glaive pour frapper le coupable, et la Miséricorde qui tient un lis. Une autre tapisserie développe la moralité du travail opposé à la luxure qu'engendre l'oisiveté. Là aussi apparaît la Trinité, celle du mal, sous les traits de trois femmes parées pour séduire.

A la même époque se rattachent deux petits tableaux d'une finesse et d'une grâce charmante, où la haute Renaissance a laissé sa plus suave empreinte. Mis à part dans la salle du Pape, ils ont tous les deux produit une sensation profonde : on eût dit que c'était pour le public comme la révélation d'un art inconnu et. en effet, le dessin s'y unit à la couleur pour en faire des œuvres aussi parfaites que possible. Quant au sentiment chrétien, il est monté là à son apogée.

Le tableau qui appartient au chapitre de Saint-Pierre est tissé soie et or. Une bordure de fleurs l'encadre. Les évangélistes placés aux coins sont là comme témoins de la crucifixion, figurée dans la partie supérieure. Au-dessous, à l'étage inférieur, la scène de l'Annonciation est accompagnée de plusieurs saints patrons qui se reconnaissent à leurs attributs. S. Jean-Baptiste montre l'agneau de Dieu, S. Jérôme est vêtu en cardinal, S. Augustin tient son cœur à la main, Ste Catherine d'Alexandrie s'appuie sur la roue de son supplice et Ste Marthe demeure victorieuse du dragon infernal.

Les sujets symboliques ne sont pas toujours suffisamment clairs par eux-mêmes ; de là l'emploi des inscriptions qui en élucident le sens. La tapisserie, offerte par le chapitre de Sainte-Marie Majeure au Saint-Père, se pose comme une des œuvres les plus remarquables de l'époque de transition. La bordure est parsemée de raisins, le fruit eucharistique, et de roses, la fleur de la Passion à cause de sa couleur de pourpre. Le sujet général est indiqué par un texte emprunté aux *Proverbes.* C'est Jésus-Christ lui-même qui, assis sur les genoux de sa Mère, presse un raisin dans un calice que tient une jeune fille agenouillée à ses pieds. Et pendant que les anges font entendre une musique céleste, le divin Enfant dit ces graves paroles : « Buvez le vin que j'ai pressuré pour vous, c'est lui qui fait germer les vierges ». *Bibite vinum quod miscui vobis.* Prov. IX.

Comme si ce témoignage ne suffisait pas encore, un prophète raconte à l'avance, de la jeune martyre, qu'elle a présenté sa main pour la libation et qu'elle s'est abreuvée du sang du raisin. Puis Isaïe ajoute que ce breuvage est amer pour celui qui le boit, car ce sang invite au martyre et donne des forces pour le supporter : PORREXIT MANVM SVAM IN LIBACIONE ET LIBAVIT DE SANGVINE VVE. — AMARA ERIT POTIO BIBENTIBUS ILLAM.

Ces deux tableaux sont de petite dimension. Ils ont juste la largeur des autels peu développés de leur époque et ils ne s'étendent pas en hauteur, leur forme ordinaire étant celle d'un rectangle. J'en conclus qu'ils ont dû servir de retable et que cet appendice mobile, qui figure dans les miniatures au-dessus de la table sacrée, n'était pas toujours un bas-relief colorié ou une peinture sur panneau, mais bien aussi une tapisserie. Les quatre autres que je vais décrire avaient nécessairement la même destination.

Les chanoines réguliers de Saint-Pierre-ès-liens ont exposé une Nativité. La Vierge est assise sur une hauteur chayère, comme une grande dame. Dans son giron, elle a déposé son enfant qu'elle adore à mains jointes. Les anges l'adorent aussi et S. Joseph s'agenouille humblement devant son Fils adoptif, ainsi que deux pieuses femmes que la tradition nomme Ste Anastasie et Ste Marie Salomé. Tout autour sont groupés des anges en chape, à cheveux blonds, qui chantent, unis aux bergers, et en s'accompagnant d'instruments de musique. La meilleure preuve que cette tapisserie flamande du XVe siècle est pleine de sentiments religieux, c'est qu'on aimerait à se prosterner devant elle pour prier.

M. Baldassari est l'heureux propriétaire d'une tapisserie de la crucifixion, dont la raideur indique le goût allemand. Le Christ est attaché à la croix plantée au sommet du calvaire. Il tourne le dos à la ville déicide qui s'étend au loin, prolongée en une habile perspective. La croix de son nimbe rayonne en manière de fleurs de lis, comme pour indiquer sa royauté, et des anges descendus du Ciel recueillent son sang dans des coupes. Un ange emporte dans ses bras l'âme du bon larron, figurée par un enfant nu et sans sexe, tandis que celle du mauvais larron devient la proie du démon. Longin perce de sa lance le côté du Sauveur et, à cette vue, la Vierge tombe en pâmoison, mais saint Jean et les saintes femmes s'empressent autour d'elle et la soutiennent. Voilà le sujet central. Trois autres détails de moindre importance sont relégués au second plan, donnant le complément de la passion dans le portement de croix, la *pietà* et la mise au tombeau (XVIe siècle).

M. Corvisieri a exposé une Annonciation du XVIe siècle, qui est tout italienne et d'un degré inférieur aux précédentes. La Vierge a quitté les coussins moëlleux de son siége pour s'agenouiller et prier. L'intérieur de

son appartement se révèle minutieusement détaillé : ainsi, sur la crédence, voici, à côté d'un chandelier, un livre, une boîte, un mouchoir et un chapelet, dont les grains rouges sont terminés par une médaille ; car, suivant le témoignage de Benoit XIV, la Vierge aimait à se rappeler les paroles de l'Ange, et c'est à elle qu'il faut reporter l'origine de cette dévotion popularisée par un des apôtres. L'archange Gabriel se tient debout, couronné de roses et un lis à la main, pour indiquer que Marie ne cesse pas d'être vierge, tout en étant mère. Sur le sol fleuri, courent ou voltigent une poule, deux cailles et un paon. Un treillis de roseaux que tapissent des rosiers sert d'appui à de charmants petits oiseaux. Enfin le bouquet d'œillets planté dans un vase me ferait presque croire que l'original fut dessiné par *Garofolo*, dont cette plante rappelait le nom italien.

M. Chocquecl a envoyé de Paris une fuite en Égypte, soie et or, qui rappelle les beaux jours de la Renaissance. L'auteur connaissait la légende. Joseph se plaignait de n'avoir plus d'eau dans son outre, et l'Enfant Jésus fait jaillir aussitôt une fontaine, près de l'arbre où la sainte Famille se repose. Les anges forment un concert aérien, la Vierge presse son enfant sur son sein, et saint Joseph lui présente le fruit qui calmera sa faim. Au second plan, les soldats envoyés à la poursuite du nouveau-né, demandent à un moissonneur de ses nouvelles ; celui-ci continue à faucher son blé qui avait germé et mûri instantanément, affirmant qu'il n'avait vu passer personne depuis qu'il était occupé à ce travail. En effet, il ne mentait pas, car lorsque la sainte Famille passa à ses côtés, il semait son blé, et sa croissance rapide avait suffi pour dérober les fuyards au fer des bourreaux. La légende, qu'on y croie ou non, est une des sources d'information les plus sûres pour l'interprétation des monuments du Moyen-Age, même à son déclin.

Je ne m'arrêterai pas au *Triomphe de la Prudence*, grande et belle tapisserie du XVIe siècle, moitié symbolique et moitié historique. En la fabricant, l'ouvrier a eu sous les yeux les vers de Pétrarque, et ce sont eux qu'il faudrait citer en entier pour rendre raison de ces personnages païens ou profanes qui font cortége à la vertu victorieuse. Ce sont David, Abigaïl, Gédéon, Cassandre, Cadmus, Judith, Titus, Assuérus et Persée, qui tous suivent, escortent ou précèdent le char, conduit par Carnéades et sur lequel est assise la Prudence, couronnée de laurier et arborant ses deux attributs ordinaires : le serpent défiant et cauteleux et le miroir qui reflète, car la *réflexion* doit toujours précéder l'action.

Je n'ajouterai plus que quelques lignes. Du XVIIe siècle, il y avait l'histoire de David en six pièces, avec des bordures feuillagées et parsemées d'allégories ; une Vierge imitée de celle de Lebrun, mais avec la gorge

découverte; Salomon et la reine de Saba; une adoration des bergers, datée de 1607, fabriquée en Suisse et appartenant à Mgr de Brimont; enfin trois Gobelins de premier ordre, admirables de dessin non moins que de couleur et représentant la chaste Susanne, Joseph reconnu par ses frères et l'évanouissement d'Esther en présence d'Assuérus. Enfin je dois citer, pour sa singularité, une Circoncision, fade de ton et mauvaise de dessin. La scène se passe dans l'étable. S. Joseph vient de circoncire avec un couteau l'Enfant que la Vierge a tenu sur ses genoux pendant l'opération rituelle. Deux femmes apportent de l'eau pour laver le petit Jésus et, les anges, tenant les instruments de sa future passion, semblent lui dire que là est le commencement de ses douleurs et de son sang versé. Les bergers s'approchent pour adorer le Fils de Dieu naissant. Il faut avouer qu'ils se présentent un peu tard, puisque nous sommes au huitième jour et que l'ange les a avertis la nuit même où le Sauveur venait au monde dans l'étable de Bethléem.

Le XVIIIe siècle est l'époque de la décadence. Qu'on ne s'étonne donc pas si l'*Ecce Homo* du Guide n'offre qu'une exécution détestable. Je préfère cette Charité, du genre Boucher, qui caresse un enfant nu et buvant à son sein, quoique le sujet soit traité à la manière des réalistes qui ne savent pas illuminer une vertu d'un sentiment chrétien.

Je dois, en terminant, une mention spéciale à une série de tapisseries peintes au jus d'herbes, dont la couleur est franche, le dessin habile et la conservation irréprochable. On a là, en substance, l'Ancien et le Nouveau Testament; Noé, Moïse et Abraham y figurent comme types du Christ. Ce genre de peinture n'a pas encore eu son historien. J'espère donc que quelque jour on finira par s'en occuper et que l'on n'oubliera pas les importantes tentures que possèdent Mgr de Falloux et les Oblates du couvent de Tor di Specchi. Rien ne doit être négligé dans une étude complète sur l'art ancien, même ce qui au premier abord ne devrait être classé que dans les objets de deuxième ou troisième ordre.

X. Barbier de Montault,
Camérier de Sa Sainteté.

(La fin au prochain numéro.)

L'EXPOSITION DE LILLE

TROISIÈME ARTICLE

L'une des idées les plus heureuses et les plus utiles qui aient présidé à l'organisation de l'Exposition de Lille, a été celle de réunir tous les objets appartenant au culte privé. Le caractère pratique de cet appel saute aux yeux, pour ainsi dire, et la vue de ces objets, preuve d'un culte réel, est de nature à amener l'imitation ou à développer l'usage d'habitudes autrefois universelles et aujourd'hui encore heureusement fort répandues.

Le nombre de ces pieux objets est considérable ; il eût été facilement doublé si on l'avait voulu. Nous avons surtout des Crucifix et des Images (comme on disait autrefois), et il faudrait restreindre énormément les sections de l'Orfévrerie, de l'Email, de la Sculpture, des objets en cuivre, etc., et même celle des Manuscrits, si on voulait, avec une exactitude scrupuleuse, rendre à la section des objets du culte privé tout ce qui lui appartient.

Ainsi, nous avons près de 40 christs en ivoire, 13 en bois, 8 en argent, plus de 50 croix russes. Les grandes images ou sculptures nous donnent 138 pièces d'ivoire, 177 en bois, beaucoup d'autres en albâtre, une quantité d'objets d'orfévrerie, de cuivre, d'émaux. Nous reviendrons sur chacune de ces catégories dans le cours de ces études : pour le moment, occupons-nous seulement des crucifix.

Tout vrai fidèle tient à avoir un beau crucifix dans sa demeure. Cet usage est général, et voilà pourquoi il est si facile de réunir une collection de ces objets sacrés. Sans doute le goût n'est pas toujours bien pur ; les saintes images ne suivent pas les règles si sages, si instructives, tra-

* Voir le numéro précédent, p. 97.

cées par nos pères ; mais au moins l'image existe, et elle est une source de bonnes pensées, d'œuvres pieuses, de bénédictions.

Selon les époques, au moins en Occident, la matière de ces crucifix a varié. On a recherché les crucifix en ivoire, après avoir beaucoup employé les croix émaillées, puis on s'est attaché aux crucifix en argent. Examinons brièvement les uns et les autres.

Assurément, l'ivoire a un aspect des plus séduisants : cette substance est artistique au premier chef. Elle est dure, solide, en quelque sorte inaltérable, serrée, douce à l'œil, harmonieuse, susceptible du poli le plus parfait. Les nuances, les expressions s'y rendent avec une finesse extrême : on dirait parfois de la chair vivante et qui va parler. Aussi les artistes se sont-ils exercé avec amour sur cette précieuse matière : ils l'ont façonnée avec un soin extrême et une admirable délicatesse. Beaucoup de nos crucifix en ivoire sont dans ce cas : ce sont des œuvres très-belles au point de vue plastique.

Elles sont souvent belles au point de vue de la piété ; mais rarement elles réunissent les conditions requises pour une représentation symbolique et instructive, telle qu'on la comprenait aux siècles de vive foi. Alors vous auriez vu toujours le Sauveur du monde attaché à la croix par quatre clous. Ses pieds reposaient sur le large escabeau traditionnel ; ses bras étaient étendus ; sa tête, s'il était mort, penchait à droite. C'est aussi au côté droit que se trouvait la blessure de la lance ; les reins étaient ceints d'un large et long voile descendant jusqu'aux genoux. Toujours aussi l'expression était divine, et les formes humaines n'étaient point cherchées et étudiées avec ce naturalisme qui semble oublier le but principal et la réalité même de Dieu fait homme.

Ces conditions se trouvent encore généralement remplies dans les crucifix russes, qui, s'ils ne sont pas bien remarquables sous le rapport de l'art, au moins offrent matériellement les données traditionnelles dont nous venons de parler. Elles sont mieux réalisées encore dans les croix des XIIe et XIIIe siècles, en cuivre émaillé, dont nous parlerons plus tard.

Quant à nos crucifix en ivoire, s'ils n'offrent pas toujours toutes ces mêmes conditions, au moins ne sont-ils pas jansénistes, comme trop souvent on en a fait en ivoire, et plusieurs sont remarquables, comme nous l'avons dit, non seulement pour la forme, mais aussi pour la piété. Ainsi le christ de M. Lucien Rouzé, de Lille, est un beau travail de la fin du XVIIe siècle. La tête est pleine d'expression ; les bras, sans être dans la position horizontale, ne sont pas trop en dehors de cette donnée primitive ; les clous, au nombre de trois, sont en ivoire : les détails anatomiques sont soignés.

Le christ de Mme Léon Barrois, aussi de Lille, est d'une belle exécution et d'une grande perfection de formes. La tête inclinée sur l'épaule droite est fort expressive ; les pieds sont séparés et attachés sur un suppedaneum par de beaux clous d'argent. La blessure existe à gauche, bien que Jésus ne soit pas encore mort. C'est une belle œuvre du XVIIe siècle.

On remarque aussi ceux de Mme de Badts de Cugnac, de Marcq-en-Barœul ; de M. l'abbé Gahide ; de M. Guilmain-Brack, de Cambrai ; de M. Wavrin, de Douai ; de M. l'abbé Bulteau, de Wambaix ; des Dames Bernardines d'Esquermes ; de M. l'abbé Bécuwe, de Lille ; de M. le Doyen d'Avesnes. Ce dernier est historique : il a été donné par Louis XIV à Mlle de la Vallière. Le christ de M. Mullot, de Lille, est d'une seule pièce; celui de M. Henri Scrive, aussi de Lille, est sur croix en écaille, garnie aux extrémités de grappes de raisin avec feuilles de vigne en argent. Mme la baronne Meunier, de Lille, en a aussi exposé un d'une très-belle exécution. Celui de M. Wavrin est une sculpture française de la fin du XVIIe siècle, remarquable par son exécution très-finie et par l'expression de la tête; c'est le moment où Notre-Seigneur prononce ces paroles : « Mon père, pardonnez-leur, car ils ne savent ce qu'ils font. »

Au grand christ de Mlle Malfait, de Lille, on a posé, de chaque côté du socle, deux petits bas-reliefs en ivoire qui ont appartenu à un dyptique, et devant le socle un haut-relief en bronze représentant la mise au tombeau. Celui de M. Hovelacque-Mahy, de Lille, porte une inscription placée derrière la croix en ébène, indiquant qu'il a été donné au R. P. François-Marie de Paris, par M. Pétré, le fils, pour le grand-autel des R. P. capucins du Marest (1678). Le Christ est d'une très-belle exécution.

Citons encore le Christ des Dames de Saint-André, de Tournai ; celui de M. Meesmaker, curé de Fives ; celui de Mme Houzé, de Cambrai, Christ vivant, priant avec beaucoup d'expression, et attaché par quatre clous, et enfin celui de M. N. Ponche, d'Amiens.

En dehors des crucifix en ivoire, citons encore le remarquable crucifix en marbre, exposé par Mme de Clercq, d'Oignies ; le christ en bois, mutilé, de M. Lucien Rouzé, de Lille, très-expressif ; ceux de MM. A. Roques et Duroux, de Lille ; de M. l'abbé Berteaux, de Lannoy ; enfin celui de M. Guilmain-Brack, de Cambrai. Ce dernier est en bois, sur croix d'ébène, accompagné de deux belles statuettes en bois, de la Ste Vierge et S. Jean. L'ensemble est d'un grand caractère et d'un travail fort remarquable.

Dans un livre très-curieux, publié il y a quelques années à Amiens, sous le titre de *Manuscrits de Pagès, marchand d'Amiens*, on trouve (t. Ier, pages 372 et 373) les réflexions suivantes :

« Les peintres ont cru faire merveille de donner un coloris de chair

mourante au corps de Jésus-Christ, sans aucunes playes que celles du côté, des pieds et des mains, en quoy ils se sont grandement trompés; car quand Notre-Seigneur fut attaché à la croix, il venoit d'être flagellé cruellement par tout le corps, et l'avoit par conséquent tout déchiré de coups et tout en sang : car le temps qu'il fut à porter sa croix du lieu où il avoit été flagellé jusqu'au calvaire, n'étant pas suffisant pour fermer des playes si récentes, il est incontestable que quand les Juifs l'attachèrent en croix, son corps estoit encore tout couvert de playes et de sang, depuis les pieds jusqu'à la teste. Il est donc ridicule de représenter Jésus-Christ mourant en croix avec une chair pâle et jaunâtre, comme pourroit être celle d'une personne qui meurt dans son lit, puisque son corps étoit déchiré et que le sang couloit de tous les côtés. Pourquoy le représenter sans blessure? Il est vray que cela paroîtroit nouveau à bien des gens et feroit même horreur; mais cependant voilà la seule manière dont il faudroit que Jésus-Christ fût représenté. »

Si ce bon marchand d'Amiens, qui nous a conservé tant de détails du plus grand prix sur la ville qu'il habita longtemps, vivait encore, il serait ravi de voir son idéal réalisé, dans un Christ qui vient d'Amiens, ou peu s'en faut, de Saint-Acheul. Ce christ, en bois polychromé, orné de pierres précieuses et d'émail, est un travail espagnol à la fois réaliste et plein de sentiment.

Sur le dos, sont toutes saignantes les plaies de la flagellation : c'est d'un effet saisissant. Ailleurs on voit l'empreinte du soufflet, la trace des divines chutes, les marques du couronnement d'épines. Les plaies des pieds, des mains et du côté sont exprimées avec une réalité remarquable, et les émaux et les pierreries viennent au secours des couleurs pour mieux accentuer l'expression et accuser la vraie piété. La face est rendue avec une douceur et une force extrêmes; là aussi l'émail joue un grand rôle dans le regard éteint. On n'a oublié ni les traces des liens, ni les contusions. Ce crucifix est un bon type du genre espagnol et une preuve que l'on peut allier le réalisme et l'idéal pour en faire un objet très-propre à exciter la piété. De fait, ce crucifix a, pour ainsi dire, été sans cesse examiné par de pieux spectateurs pendant toute la durée de l'Exposition.

Les crucifix en argent sont moins expressifs. Ils forment plutôt un objet riche qu'un sujet de piété. Notons cependant ce grand Christ en argent sur écaille, avec sa barque et ses personnages au pied de la croix, exposé par M. Maillard, de Valenciennes; et ces autres crucifix appartenant à MM. le chevalier Imbert de la Phalacque, Coevoet, Anaclet de Rouvroy, de Lille; Larangot-Wavrin, d'Amiens; Mlle Malfait et Mlle G. Prevost, de Lille. Notons aussi, comme combinaison heureuse de l'ivoire avec l'argent,

le beau christ de M. Guilmain-Brack, de Cambrai, avec les pieds séparés et les quatre clous. Dans la suite de nos pérégrinations à travers les merveilles de l'Exposition, nous aurons encore occasion de retrouver des objets analogues et de les signaler.

X.

Revenons un instant à l'orfévrerie et arrêtons-nous devant cette statuette-reliquaire de S. Blaise. Des notes fournies par M. Jules Helbig vont nous donner une bonne description de cette pièce importante, conservée dans la cathédrale de Namur.

« S. Blaise, évêque de Sébaste, et qui a souffert le martyre au quatrième siècle, a souvent inspiré les artistes pendant les meilleurs siècles du Moyen-Age. Cela s'explique aisément : c'est l'un des quatorze saints *auxiliatores* dont la dévotion était très-populaire en Allemagne, dans nos contrées, et même dans tout l'Occident. Il est du nombre des saints secourables, particulièrement célèbres pour l'efficacité de leur invocation, et auxquels on s'adressait de préférence pour obtenir la guérison des peines de l'âme et des maux du corps :

Blasi, prœsul vivens purissime
Plagas curans carnis et animæ...

« S. Blaise est toujours représenté en évêque ; souvent il a pour attribut spécial un cierge. Plus généralement on lui met en mains les instruments de son martyre, les ongles de fer, le peigne aux dents acérées, le râteau.

« La statuette-reliquaire, conservée dans le trésor de la cathédrale de Namur, est une de ces œuvres sans nom d'auteur et sans antécédents historiques, que le Moyen-Age nous a léguées, à la fois comme un témoignage de l'habileté et de l'humilité de ses artistes.

« Dans les différents inventaires du trésor de l'ancienne Collégiale de Saint-Aubain, — et parmi lesquels on en a publié d'assez détaillés, — nous avons vainement cherché un renseignement, une mention de cette statuette. La notice publiée en 1851, sur cette église, devenue cathédrale, par un membre de son clergé, nous apprend seulement que les reliques du Saint, contenues dans cette œuvre d'orfévrerie et dans une petite cassette en argent que possède le même trésor, sont à l'église Saint-Aubain depuis une date si reculée, qu'il n'est plus possible de déterminer l'époque à laquelle elles y sont venues.

« Nous en sommes donc réduits à l'étude des caractères archéologiques

et du style de ce travail, pour fixer approximativement le temps où il a pu sortir des mains de l'orfévre et enrichir le trésor, autrefois si considérable, de la Collégiale fondée par Albert, comte de Namur.

« Le travail nous paraît appartenir à la fin du XIVe siècle : la reproduction héliographique accompagnant cette notice, nous dispensera d'une longue description et permettra au lecteur de se faire une idée précise de cette élégante statuette.

« Le saint, revêtu des ornements sacerdotaux, debout, tient de la main gauche la crosse épiscopale et de l'autre le râteau, instrument de son supplice. La tête inclinée, il semble contempler celui-ci et méditer sur la victoire du martyre. Les traits du visage sont pleins d'intelligence et de finesse, tandis que la barbe et les cheveux qui s'échappent de la mitre par larges boucles franchement accusées, ajoutent beaucoup au caractère de la tête.

« La chasuble ample est drapée avec cette aisance dont les artistes fondeurs en métal se sont, jusqu'au déclin du Moyen-Age, transmis le secret, ne perdant jamais de vue les ressources particulières et les effets propres à la matière qu'ils avaient à façonner. Les reflets scintillants que les plis juxta-posés se renvoient les uns aux autres, donnent aux draperies un accent et une légèreté que l'on ne retrouve ni dans la sculpture sur pierre, ni dans celle sur bois.

« Après les plis un peu anguleux que forme la chasuble relevée sur les bras, la dalmatique et l'aube retombent en plis presque verticaux sur les pieds et affermissent avec une énergie toute monumentale, le bras de la figure sur le piédestal octogone qui l'exhausse.

« La statuette, y compris le piédestal ajouré d'une rangée de petites ogives, a une hauteur de 58 centimètres. Elle est en vermeil, et à la mitre, déjà un peu volumineuse, à l'étole et au manipule, il y a des ornements finement gravés. Le bas de la dalmatique aussi est enrichi d'une large bordure de quinte-feuilles inscrites dans des cercles d'un goût très-pur.

« L'artiste toutefois ne s'en est pas tenu là ; s'inspirant sans doute de la pensée qu'il n'avait pas seulement à reproduire la figure de S. Blaise, mais à façonner en même temps le récipient de ses reliques honorées, il a voulu encore enrichir celui-ci de pierreries qu'il a répandues avec une certaine profusion sur les vêtements.

« Sur la mitre, — sans doute la *mitra pretiosa*, — on voit quinze turquoises, douze améthystes, quatre émeraudes, deux grenats et quinze cristaux de roche. Le parement ornant l'amict est enrichi de trois saphirs et de quatre grenats ; sur les épaules se trouvent deux cristaux. Sur l'*aurifrisia* antérieure de la chasuble il y a une topaze, deux émeraudes et

deux cristaux ; il y a les mêmes pierres par derrière. A chaque bout du manipule se trouve un saphir entre 4 grenats, et à l'un des bouts de l'étole il y a les mêmes pierres, tandis qu'à l'autre il y a, au contraire, un grenat entre 4 saphirs. Enfin sur chacun des gants on remarque un grenat, et le chaton de la bague contient un diamant.

« On le voit, ni les richesses de la matière, ni les labeurs de l'artiste n'ont été ménagés. Lorsqu'on étudie des monuments de ce genre, à défaut du nom du maître, on est naturellement porté à s'enquérir de la contrée où il a pu vivre, de l'école à laquelle il a pu se former. Pour le travail qui nous occupe, les points de comparaison sont trop rares pour permettre à cet égard une réponse satisfaisante. Quoique, dans le style général de l'œuvre, il y ait quelque analogie avec la statuaire française, rien ne fait écarter la supposition qu'elle soit sortie de l'atelier d'un artiste des bords de la Meuse, et qu'elle ait pu même être exécutée à Namur. Lorsque, au commencement du XIIe siècle, Lambert Patras a pu fondre, à Dinant, les fonts baptismaux conservés à l'église Saint-Barthélemy, à Liége, il est très-permis d'admettre qu'au XIVe siècle, la statuette de S. Blaise ait été exécutée par quelque artiste de la même contrée.

« Cette statuette est en général dans un bon état de conservation ; quelques pierres seules ont échappé à leur chaton. »

Nous allons maintenont varier nos études en abordant un autre sujet d'un grand intérêt, les chasubles et ornements d'église, dont plusieurs vont se présenter à nous sous un double aspect : celui de l'histoire et celui de la liturgie.

XI.

Les vêtements dont le prêtre doit se couvrir avant de célébrer les saints mystères ont tous une mystérieuse et haute signification. Ils sont au nombre de six : l'amict, l'aube, la ceinture, le manipule, l'étole, la chasuble. Voici les enseignements que nous donnent ces vêtements sacrés :

1° L'Amict. — L'amict, linge blanc dont le prêtre se couvre d'abord la tête, puis le cou et les épaules, a la signification suivante : le Fils de Dieu, l'ange du grand conseil [1], entrant dans ce monde, y est venu comme cet ange fort que l'Apocalypse nous montre descendant du ciel et couvert d'un nuage [2], ou comme dit Isaïe [3] : « Voici le Seigneur qui viendra sur

[1] Isaïe, ch. 9, v. 6, vers. des LXX.

[2] Apocalypse, ch. 10, v. 1.

[3] Isaïe, ch. 19, v. 1.

un nuage blanc. » Jésus-Christ, venant sauver le genre humain, s'est enveloppé d'un nuage, c'est-à-dire qu'il a couvert sa divinité et l'a revêtue d'une chair mortelle. Or, amict signifie en latin couvrir. L'amict est donc le symbole du vêtement de la chair dont le Fils de Dieu voila d'abord sa divinité, quand il vint dans ce monde accomplir la grande œuvre de la rédemption.

L'amict a été souvent revêtu, dans sa partie antérieure, d'un ornement en étoffe précieuse, brodé d'or, d'argent et de couleurs variées, parfois même enrichi de pierres et nommé parement. Il se mettait alors sur la tête, puis se rabattait sur les épaules, par-dessus la chasuble, qui se trouvait ainsi décorée du parement de l'amict. Les paroles que prononce le prêtre en revêtant l'amict indiquent cet usage [1], en même temps qu'elles sont une application à lui-même (dans un sens moral, et comme préparation à l'offrande du saint-sacrifice) des symboles cachés sous ce vêtement mystérieux, symboles qui directement et premièrement se rapportent à N.-S. Jésus-Christ [2].

2° L'Aube. — L'aube, ainsi appelée de sa couleur blanche, *alba*, est une longue robe de lin bien différente de ces tuniques de peaux de bêtes dont Adam fut obligé de se couvrir après son péché. Ces vêtements, en effet, proviennent d'animaux mis à mort, et ils rappellent, par leur origine, la faute du premier homme et le châtiment auquel il fut condamné, lui et sa race. L'aube a un sens tout opposé. Elle désigne la vie nouvelle que Jésus-Christ, le nouvel Adam, est venu apporter aux hommes et qu'il leur communique par le baptême. C'est de cette vie que parle l'Apôtre, quand il dit : « Dépouillez-vous du vieil homme et de ses actes, et revêtez-vous de l'homme nouveau qui a été créé selon Dieu [3]. » Nous voyons aussi, dans la transfiguration, la face de notre Sauveur devenir éclatante comme le soleil, et ses vêtements blancs comme la neige. Toujours, en effet, les

[1] Impone, Domine, capiti meo galeam salutis ad expugnandos diabolicos incursus.

[2] Ce principe s'applique à tous les autres objets qui servent à la célébration des saints mystères, aussi bien qu'aux cérémonies qui les accompagnent. C'est du reste un principe général d'interprétation, non-seulement des cérémonies de l'Église, mais aussi de l'Écriture sainte, où l'on trouve un sens spirituel s'appliquant à Notre-Seigneur Jésus-Christ et à l'Église, en même temps qu'un sens moral, qui s'applique à l'âme fidèle et lui rappelle ses devoirs. Voir à ce sujet S. Thomas, *Somme théol.*, 3e part., quest. 83, art. 5.

[3] Ce sont ces mêmes paroles de S. Paul (aux Coloss., ch. 3, v. 10), que l'Évêque adresse à celui qui entre dans l'état ecclésiastique, en le revêtant pour la première fois de l'habit blanc, signe caractéristique de ce saint état.

vêtements de Jésus-Christ furent blancs et purs, c'est-à-dire que sa vie fut une vie exempte de péché, la ruse et le mensonge ne furent point trouvés sur sa langue; vie nouvelle, sans doute, et bien différente de la vie fausse et souillée du premier homme et de ses descendants.

L'usage de l'aube est de toute antiquité dans l'Église. S. Jérôme [1] dit qu'il est tout à fait dans l'ordre, et conforme à l'honneur de Dieu, que l'évêque, le prêtre, le diacre, et tout l'ordre ecclésiastique, soient revêtus de blanc dans l'administration du Sacrifice. Les autres Pères et écrivains ecclésiastiques parlent très-souvent du clergé vêtu de blanc dans l'église. Longtemps même, les prêtres et les autres membres inférieurs du clergé se servirent partout, même en dehors de l'église, d'habits blancs de laine et de lin [2]. Les chanoines réguliers de Saint-Augustin ont conservé cet usage.

L'aube a souvent été ornée, comme l'amict, de parements précieux en broderies d'or, d'argent, de soie aux couleurs variées. Ces parements s'attachaient à l'extrémité des manches et au bas de l'aube. Souvent on y brodait des croix, et alors le prêtre paraissait une image vivante du Sauveur, avec ses plaies des pieds et des mains, et la croix formée sur la poitrine par l'étole figurait la cinquième de ces plaies sacrées, celle du cœur. En Orient, on se sert aussi d'aubes ornées de croix [3]. La prière récitée par le prêtre, en revêtant l'aube ou les autres vêtements blancs analogues, se rapporte à toutes les idées dont nous venons de parler [4] : pureté parfaite, ressemblance à Jésus-Christ, dépouillement du vieil homme, attachement et union à l'homme nouveau.

3° La Ceinture. — Isaïe [5], parlant du Sauveur, dit :

> La justice sera la ceinture de ses reins,
> Et la bonne foi ceindra son côté ;

car « le Seigneur est juste, il aime la justice, son visage regarde ce qui est équitable. Le Seigneur est fidèle dans toutes ses paroles, et saint dans

[1] S. Episcopus, Presbyter et Diaconus, et reliquus ordo ecclesiasticus, in administratione sacrificiorum cum candida veste processerint. (*Adv. Pelag*, l. 1.)

[2] Voir le P. Thomassin, *Discipline de l'Église*, etc. — De là la distinction qui a souvent été faite entre l'habit blanc *ordinaire* et un autre habit blanc *sacré*.

[3] Voir le grand traité du P. Lebrun, l'Eucologe des Grecs du P. Goar, la liturgie des Syriens, des Arméniens, etc.

[4] Dealba me, Domine, et munda cor meum, ut in sanguine Agni dealbatus, gaudiis perfruar sempiternis.

[5] Isaïe, ch. 11, v. 5.

toutes ses œuvres. » La ceinture signifie donc la justice parfaite de Jésus-Christ, vertu nouvelle, surnaturelle, bien opposée à l'injustice et à la perfidie des enfants des hommes. Elle désigne aussi la chasteté incomparable de Notre Seigneur Jésus-Christ. C'est à ces idées si belles et si pures que font allusion les paroles du prêtre quand il prend cet ornement [1]. L'aube relevée par la ceinture ne se souille point au contact de la boue du chemin, et la marche devient facile et assurée : de même la belle vertu des anges influe sur tout l'être surnaturel du prêtre : elle assure sa marche libre et bienfaisante au milieu et au-dessus des passions du siècle [2].

4° Le Manipule. — Le manipule était dans l'origine un petit linge porté sur le bras gauche et destiné à essuyer la sueur occasionnée par la fatigue du ministère. Depuis qu'il est devenu un ornement, il signifie les peines et les fatigues que Notre-Seigneur s'est données pour notre salut, et en même temps le prix des mérites acquis par ces sueurs. Les paroles que le prêtre prononce en prenant le manipule indiquent clairement cette belle signification [3].

5° L'Etole. — L'étole, vêtement placé comme un joug sur le cou et les épaules du prêtre, indique l'esprit d'obéissance et de soumission à son Père, que Notre-Seigneur s'est imposé pour notre salut. Lui, en effet, qui est Dieu, et qui peut, sans usurpation, se dire égal à Dieu le Père [4], il s'est anéanti, il a pris la forme d'un esclave, il s'est rendu obéissant jusqu'à la mort, et la mort de la croix [5]. L'étole désigne aussi l'éclat de l'immortalité réservée aux ministres fidèles [6]. A cause de cela, on s'est plu à l'orner de brillantes broderies. Elle marque aussi le pouvoir de parler en public au nom de Dieu; c'est pour cela que les évêques, les prêtres et les diacres ont seuls le droit de la porter, avec les différences qui caractérisent ces trois ordres : l'évêque la portant partout pendante, le prêtre la

[1] Præcinge me, Domine, cingulo puritatis...

[2] Dans le sens littéral, et dans l'usage matériel, la ceinture, qui sert à relever l'aube et l'empêche de se salir, est un moyen de propreté ; on voit comment, en spiritualisant cet usage, on en a fait un signe d'enseignement fort relevé et fort beau.

[3] Merear, Domine, portare manipulum fletus et doloris, ut cum exultatione recipiam mercedem laboris.

[4] Ép. de S. Paul aux Philippiens, ch. 2, v. 6 et 7.

[5] Ibid.

[6] Redde mihi, Domine, stolam immortalitatis quam perdidi in prævaricatione primi parentis.

croisant sur la poitrine, le diacre la mettant seulement sur une de ses épaules [1].

6° La Chasuble. — La chasuble, qui dans sa forme complète est un vêtement entièrement rond et fort ample, représente l'Église universelle, laquelle comme le monde s'étend partout et en cercle. Jésus-Christ embrasse toute cette Église dans sa charité immense, et cette charité sans bornes est magnifiquement représentée et symbolisée par ce vêtement circulaire, dont le commencement et la fin ne sont nulle part. Les prières que récite le Prêtre en se revêtant de cet ornement indiquent toujours cette magnifique signification [2]. La charité universelle, le joug de Dieu, le zèle pour les âmes, la robe nuptiale et sacerdotale par excellence : tels sont les sens qui se retrouvent au fond de chacune de ces belles formules de prières employées aux diverses époques de l'Église. La croix de la chasuble a quelquefois été double, devant et derrière [3], quelquefois simple, d'un côté ou de l'autre de la chasuble, suivant les diverses contrées. Cette croix a eu parfois la forme à angles droits ; d'autres fois les bras de la croix se relevant vont se placer sur les épaules mêmes du prêtre [4]. Les âges de foi ont épuisé tout ce qu'ils avaient de talents et de richesses pour orner les chasubles et surtout les croix des chasubles. Broderies d'or et d'argent, sujets historiques et d'hagiographie, peints ou travaillés à l'aiguille, pierres précieuses, étoffes du tissu le plus riche et le plus savamment combiné, rien ne fut épargné pour rendre plus digne de son objet et de sa haute signification ce vêtement sacerdotal par excellence [5].

[1] En Orient, on l'a laissée ainsi pendante et libre ; c'est pour cela que S. Jean Chrysostome compâre les diacres à des anges qui volent au milieu des fidèles dans l'accomplissement de leurs saintes fonctions ; en Occident, au contraire, on en a attaché les deux parties sous le bras droit.

[2] Domine, qui dixisti : jugum meum suave est et onus meum leve, fac ut istud portare sic valeam, quod consequar tuam gratiam. — Et dans d'autres liturgies approuvées, en usage autrefois : « indue me, Domine, veste nuptiali ».

[3] L'auteur du livre de l'*Imitation* parle de cet usage : « Sacerdos sacris vestibus indutus Christi vices gerit... habet ante se et retro dominicæ crucis signum ad memorandam jugiter Christi passionem... » etc. (Livre 4, ch. 5, v. 3.)

[4] Voir de nombreux exemples de cette sorte de croix double dans les manuscrits, les sculptures et les vitraux du Moyen-Age. C'est même cette forme qui a été le plus en usage autrefois, et jusqu'à une époque assez rapprochée de notre temps.

[5] Au moins depuis le IXe siècle ; avant cette époque, la chasuble n'était pas aussi habituellement réservée aux prêtres qu'elle l'a été depuis.

XII.

Ces notions générales, extraites d'une Explication des cérémonies de la Messe que j'ai publiée il y a quinze ans, étaient nécessaires pour bien faire comprendre, non pas seulement ce qui a rapport aux ornements eux-mêmes, mais encore une foule de monuments d'orfévrerie, de peinture, de tapisserie, de sculpture, qui sont à l'Exposition.

Nous n'avons aucun amict dans nos salles, mais nous avons des statuettes d'évêques avec l'amict orné; des tapisseries, des sculptures, des émaux, où se voient cet insigne ecclésiastique. De même en est-il de l'aube ornée ou parée, ainsi que d'autres ornements dont nous parlerons plus loin, afin de bien élucider ce sujet généralement négligé.

On ne sait pas, en effet, pourquoi il y a eu moins de zèle pour la restauration de cette partie importante du culte, que pour toutes les autres. L'architecture est toute renouvelée; l'orfévrerie cherche à imiter les anciens modèles; les vitraux se restaurent dans le même sens; tout rentre dans la tradition et suit les bons modèles d'autrefois : il n'y a que les ornements d'église qui conservent obstinément leurs formes modernes. Et pourtant d'antiques églises sont encore là pour rendre témoignage des usages anciens, et ce n'est pas sans une vive émotion que nous avons vu, il n'y a que huit jours, dans la sacristie de la cathédrale de Reims, ces anciennes chasubles rouges, toutes rondes, absolument semblables à celles que nous avons ici à l'Exposition, *et qui servent encore pendant le carême.*

Les vénérables chanoines qui nous montraient ces trésors avec tant d'autres nous disaient que rien n'est beau, majestueux, comme ces anciens ornements, et que c'est une véritable fête quand arrive le temps où il est d'usage de s'en servir.

Mais, reprenons la description de nos richesses, et voyons ce que nous avons de remarquable en fait d'ornements sacerdotaux.

L'abbé E. Van Drival.

(*La suite au prochain numéro.*)

VOCABULAIRE

DES SYMBOLES ET DES ATTRIBUTS

employés dans l'Iconographie chrétienne

—

DOUZIÈME ARTICLE *

—

N

Nappe d'autel. — S. Sylvestre ordonna que l'autel ne serait point couvert d'une étoffe de soie, mais d'une simple toile de lin, en souvenir du linceuil de Notre-Seigneur.

Navette.— A. de S. Sévère de Ravenne.

Navire. — Sur les tombeaux des catacombes, c'est le symbole de l'âme du défunt, dont la navigation dans la vie s'est heureusement accomplie. Souvent un phare qui brille dans le lointain indique le but suprême. C'est aussi le symbole de l'Église, surtout quand il repose sur le dos d'un dauphin. En ce sens, la présence d'un navire, dans les sépultures chrétiennes, atteste que le défunt est mort dans la communion de l'Église. — Au Moyen-Age, le navire est le symbole de l'Église, de l'âme, de la vie, du départ pour le ciel. — V. *Barque.*

Nègre. — A partir du VIIIe siècle, l'un des trois rois mages est un nègre, pour figurer la race éthiopienne.— On représente des nègres auprès des saints qui en ont évangélisés, comme le B. Pierre Claver, S. François-Xavier, etc.

Nénuphar.— S. de la Charité, à cause de l'ampleur de ses feuilles.

Nez. — Ste Ebba et ses religieuses sont représentées les lèvres et le nez coupés.

Nimbe. — C'est un signe iconographique, ordinairement de forme circulaire, qui enveloppe la tête et représente la lumière. Ce symbole,

* Voir le numéro de juillet 1874, p. 25.

en usage chez les peuples de l'antiquité, fut d'abord donné par les chrétiens à celui qui est la lumière par excellence et plus tard aux saints, c'est-à-dire à ceux qui sont entrés en participation de la lumière incréée. C'est du commencement du IVe siècle que date ce symbole, d'abord attribut propre de la divinité et bientôt après donné plus volontiers aux anges qu'aux saints et à la Ste Vierge elle-même. Ce fut parfois, au Moyen-Age, un simple signe de puissance, et c'est dans ce sens qu'on le donna à des empereurs, à des rois, à des personnages vivants. C'est à partir du XIIe siècle que, prenant une grande extension, le nimbe fut donné à tous les saints reconnus par l'Église et même aux choses saintes personnifiées, et à quelques saints de l'Ancien-Testament. Au XIIIe siècle, le nimbe, devenu opaque, se chargea de rinceaux, s'orna de perles et multiplia ses formes. Le nimbe crucifère, qui date du VIe siècle, d'abord spécial à Notre-Seigneur Jésus-Christ, est passé de sa tête à celle des autres personnes divines, ainsi qu'aux emblèmes qui les représentent (agneau, colombe, main, etc.) ; les exceptions doivent être considérées comme des erreurs d'artistes. Le nimbe quadrangulaire, n'exprimant qu'une idée de vertu, est accordé à des personnages morts ou vivants, mais plus ordinairement vivants, dont on a voulu honorer le caractère et la puissance : on en trouve quelques exemples dès le VIIIe siècle. Le nimbe polygonal appartient à l'Italie et fut surtout donné, dès le XIVe siècle, aux vertus personnifiées. C'est également de l'Italie, et vers la même époque, que viennent le nimbe en losange et en triangle ; le nimbe bitriangulaire est d'origine grecque. En France, le nimbe disparaît à la fin XVe siècle, pour faire place au rayonnement à aigrettes cruciformes, tandis qu'il persévère en Italie pendant le XVIe siècle et survit jusqu'au milieu du XVIIe dans certaines écoles de peinture (Grimouard de Saint-Laurent). — Le nimbe est diaphane avant le XIIe siècle ; au XIIIe et au XIVe, il prend la figure d'un corps solide ; le plus ordinairement, on donne la couleur d'or à Dieu ; le rouge et le blanc aux anges, aux apôtres, à la Vierge ; le violet, au commun des Saints (Didron). — L'absence du nimbe a été parfois motivé, dans certains reliefs, par le manque d'espace. — L'Orient donne un nimbe à Judas parce que son apostolat est indélébile, mais un nimbe noir, pour marquer le deuil d'une vertu qui n'est plus. Les quelques exemples de Judas nimbé qu'on peut citer dans les monuments de l'église latine nous paraissent être de simples distractions d'artistes.

Noir. — Couleur du démon, de la mort, du deuil, de la tristesse.

Noix. — On en mettait dans les tombeaux primitifs. Les SS. Pères

ont considéré la noix comme un symbole de la perfection (S. Grégoire) et comme l'image de Jésus-Christ (S. Augustin).

Nombres. — D'après les écrivains du Moyen-Age, qui ne sont pas, cependant, toujours d'accord dans leurs appréciations, voici quel est le symbolisme des nombres : 1, unité de Dieu ; 2, les deux natures de Jésus-Christ, les deux testaments, l'amour de Dieu et du prochain : nombre de grâce, de consolation et de charité ; 3, la Trinité, les vertus théologales ; 4, les vertus cardinales, les évangélistes ; nombre terrestre, symbole du carré ; 5, les livres de Moïse, les 5 plaies de Notre-Seigneur ; nombre judaïque, caractère de la Synagogue ; 6, la création, les 6 attributs divins ; nombre de la perfection ; 7, les sept sacrements, les dons du Saint-Esprit, les sept péchés capitaux, les 7 heures canoniales, les 7 psaumes de la pénitence, les 7 douleurs de Marie ; nombre de l'éternité, de l'universalité, du repos dominical, de la charité, de la grâce, de l'Esprit-Saint ; 8, les huit béatitudes, l'octave, dans le sens mystique, marque de l'accomplissement de toutes nos espérances : c'est le nombre de la perfection, de la régénération, du repos du ciel, de la résurrection de Notre-Seigneur ; 9, les chœurs des anges : nombre de la prière ; 10, le décalogue ; nombre du salut, de la loi de crainte ; 11, nombre de la transgression de la loi ancienne ; 12, les apôtres, leur symbole, les douze fruits du Saint-Esprit, les douze joies du Ciel ; 13, Judas, nombre de la perfidie ; 14, nombre de perfection ; 15, accord des deux Testaments ; 16, propagation de l'Évangile ; 17, gage de la résurrection ; 20, l'ancienne loi perfectionnée par l'Évangile ; 30, la Synagogue, l'état de mariage ; 40, l'Église militante, l'observance des lois de Dieu, la discipline, la victoire ; 42, la foi et la grâce ; 50 la Pentecôte, la loi nouvelle, la vie éternelle ; 60, la viduité ; 70, la rédemption ; 77, nombre de rémission ; 99, la nature angélique ; 100, nombre de plénitude, de perfection, la virginité ; 144, propagation de l'Évangile (12 multiplié par 12) ; 666, nombre de l'Antechrist ; 1000, perfection absolue. « Voudrait-on, dit M. l'abbé Auber, se récrier contre cette espèce d'exagération et de recherche ? N'oublions pas que ce genre a néanmoins prévalu ; qu'il n'est point le fait d'une école spéciale ; que les plus éloquents ascétiques, les docteurs les plus savants, ont suivi cette route tracée devant eux par leurs prédécesseurs. Le Moyen-Age qui posséda si éminemment le sens des choses mystiques, y a marché dans toute sa durée et jusqu'à ses derniers jours. »

Nord. — Le Nord étant placé à gauche, dans l'orientation des églises, se prend en moins bonne part que le Midi. C'est au Nord qu'appartient

en général tout ce qui indique l'infériorité, les ténèbres, le malheur, le péché, le démon. C'est ordinairement au Nord que sont figurées les scènes du jugement dernier, de la chute de l'homme, des conséquences du péché, et les faits de l'ancienne Loi (V. *Midi, Orientation*).

Notre-Dame des Sept Douleurs. — Dans cette représentation qui doit son origine à une révélation du XIIIe siècle, les 7 glaives dont est percé le cœur de Marie, figurent : 1° la prédiction de Siméon, 2° la fuite en Égypte, 3° Jésus perdu dans le temple, 4° Marie rencontrant Jésus chargé de sa croix, 5° le crucifiement, 6° la descente de croix, 7° l'ensevelissement.

Novembre. — Ce mois ramasse des branches dans un bois, récolte des glands, engraisse ou tue un porc ; parfois il est figuré par un oiseleur.

Noyer. — S. de l'oraison, de la persévérance, de la vertu parfaite.

Nudité.— « Comme attribut de l'innocence, dit M. G. de Saint-Laurent, la nudité convient à Adam et Ève avant leur chute, et nous croyons qu'elle ne convient à aucun autre. Indépendamment de la réalité historique, on ne pourrait peut-être pas représenter autrement cet état de parfaite félicité. Mais le symbole ne devrait pas leur être conservé au-delà de leur péché. Lorsque Dieu a porté l'arrêt de leur condamnation et qu'ils sont chassés du paradis terrestre, ils doivent déjà être cachés sous des feuillages ou bien être revêtus des peaux de bêtes dont Dieu daigna lui-même les couvrir. »

J. CORBLET.

(A suivre.)

ARCHÉOLOGIE ROMAINE

I. *Seau en plomb trouvé dans la régence de Tunis.*

M. De Rossi a décrit cet objet, qu'il a examiné à l'Exposition de Paris. C'est un vase en plomb, dont la destination est indiquée par cette inscription qu'il porte : ΛΑΒΕΤΕ ΥΔΩΡ ΜΕΤ ΕΥΦΡΟΣΥΝΗΣ (*prenez l'eau avec allégresse*) et dont l'origine chrétienne ressort des images symboliques dont il est orné. Elles représentent un groupe de paons approchant le bec du col d'un vase, sujet fréquemment traité dans l'art chrétien, au IVe siècle et plus tard ; un cep de vigne ; un Bon Pasteur et une femme *orans ;* une roche surmontée de la croix et d'où s'échappent quatre fleuves ; un cerf et une brebis se désaltérant dans les eaux mystiques. Ces images chrétiennes sont entremêlées d'images païennes, telles qu'une Néréide assise sur un hippocampe ; un gladiateur montrant la couronne qu'il a gagnée ; une victoire ailée.

Il est possible, dit en substance le savant archéologue romain, que ce soit là, non pas un vase sacré, comme on pourrait être tenté de le croire, mais un ustensile domestique. Les fidèles aimaient à retrouver sur les objets servant aux usages de la vie le symbolisme des objets sacrés, et notamment sur les vases destinés à renfermer de l'eau, sur les puits et les fontaines, ce qui s'explique par l'idée symbolique qui s'attachait à l'eau et à tout ce qui y avait trait dans la primitive Eglise. Ainsi, pour ne citer qu'un exemple, un *putéal* portant cette inscription en lettres du VIIIe ou du IXe siècle a été trouvé dans la Villa Altoviti, propriété de Mgr de Mérode : *de donis Dei et sancti Marci Ioannes presbyter fie(ri) rogavit. Omnes sitient(es) venite, venite ad aqu(am) et si quis de ista aqua pretium tuleri(t) anathema sit :* inscription qui est comme un écho de l'enseignement antique sur le sens symbolique et spirituel des puits.

Le seau en question était vraisemblablement un vase destiné à renfermer de l'eau bénite. L'inscription qu'il porte le range dans la catégorie des vases byzantins d'eau bénite, mais les figures dont il est orné indiquent sa haute antiquité et son antériorité aux vases de ce genre connus jusqu'à nos jours.

M. De Rossi s'étend ensuite sur l'interprétation des figures, qui ont, dit-il, dans le choix et dans la disposition, une analogie manifeste avec celles des absides des anciennes basiliques. Un résumé, même succinct, des considérations aussi intéressantes qu'ingénieuses auxquelles il se livre à ce propos nous entraînerait au-delà des bornes que nous nous sommes imposées.

En terminant, l'éminent archéologue exprime l'opinion 1° que le vase a été fabriqué dans la Cyrénaïque, province grecque par le caractère et la langue, mais voisine de l'Afrique latine, ce qui expliquerait la présence d'une inscription grecque sur un ustensile chrétien de fabrique africaine, et 2° qu'il n'est pas postérieur au IVe siècle ou aux premières années du Ve.

II. *Excavations dans la catacombe de S. Callixte.*

On peut dire que la catacombe de ce nom a été explorée tout entière dans sa partie historique. Mais les autres parties, incorporées plus tard, sont encore plus ou moins encombrées. On travaille à leur déblaiement. M. de Rossi a publié le plan de cette région de la catacombe dans l'atlas qui accompagne le 2e volume de sa *Roma Sotterranea.*

M. de Rossi donne plusieurs inscriptions trouvées dans le déblaiement, entre autres celle-ci :

MIRAE BONITATIS SECVVNDE
QVAE VIXIT PVRA FIDE ANNOS
VIGINTI PVDICA CESSAVIT
IN PACE ID VIRGO FIDELIS
BENEMERENTI QVIESCET ID IVL
PALVMBO SINE FELLE M ET N

Cette inscription se lit couramment pour peu qu'on ait l'habitude du style lapidaire et qu'on soit au fait des licences grammaticales qui fourmillent dans les inscriptions de ce genre et de cette époque. Le ID de la quatrième ligne était le commencement de la date. Après l'avoir gravé, le marbrier s'est ravisé et a voulu ajouter d'autres éloges avant la date ID

IVL, qui revient à la cinquième ligne. PALVMBO est mis par erreur pour PALVMBA et quant aux lettres M et N, M. de Rossi les lit MAMERTINO ET NEVITTA, noms des personnages qui étaient consuls l'an 362.

On travaille au déblaiement d'un large escalier qui conduit à un *arenarium*, situé sous le second étage de la catacombe et que M. de Rossi, à l'instigation de qui l'excavation a été entreprise, croit être celui dont parle l'histoire des martyrs Hippolyte, Adria, Pauline et autres, appelés par antonomase les *martyrs grecs*. On sait en effet que S. Hippolyte, à peu près à l'époque de Valérien, choisit comme lieu de retraite et de réunion, pour les personnes converties par lui, un *arenarium* attenant à la catacombe de S. Callixte, où il fut enseveli avec elles. M. de Rossi pense que si cet *arenarium* n'a pas été dévasté, on trouvera les tombeaux ou au moins des vestiges de la déposition des martyrs en question.

III. *Des hypogées chrétiens découverts dans la Villa Patrizi.*

Ce n'est pas la première fois qu'on découvre dans la Villa Patrizi des débris provenant des catacombes. Rappelons en passant le sarcophage de marbre, mentionné par Doni, d'une jeune chrétienne déposée en 388; l'épitaphe, rapportée par Fabretti, d'un prêtre nommé Victor, qui avait été *errant sur terre et sur mer pour le nom du Christ*, et celle d'une certaine Aurelia Marciana, CIVIS PANNONIA; les deux premiers monuments doivent être à peu près de la même époque : le dernier, en tête duquel on lit le sigle païen D. M. S., semble plus récent et a la forme de ceux des Prétoriens; on sait que plusieurs soldats de cette garde étaient originaires de la Pannonie.

En déblayant le plus étroit des deux escaliers qui descendent à ces catacombes, les ouvriers ont recueilli les fragments des colonnettes qui ornaient sans doute l'entrée du souterrain, ainsi que l'épitaphe suivante, fort mutilée, d'un prétorien :

.....IISIVS MILIX COHS
.....NSTVS FRTER FRATRI
.....EMERENTI IOSVIT QVI V
.....ANNIS XXX IN IACE

(Dio)*nisius milix* (miles) *coh*(orti *s sextae..... stus fr*(a)*ter fratri* (ben) *e merenti posuit qui v*(ixit) *annis XXX in pace.*

L'incorrection de cette épitaphe n'est pas le fait du fossoyeur chrétien.

Les lettres ont été grossièrement tracées par le soldat sur le marbre, à l'aide d'un instrument en fer.

Le camp de la garde prétorienne, aujourd'hui encore *Castro Pretorio,* était situé à deux pas de la catacombe. Il y avait dans les rangs de cette milice, qui ne fut abolie que sous Constantin, bon nombre de chrétiens : la catacombe de la Villa Patrizi semble avoir été leur lieu de sépulture. Si elle n'a pas été dévastée, comme tant d'autres, au XVIIe ou au XVIIIe siècle, on y trouvera de quoi enrichir le recueil des épitaphes des soldats chrétiens.

L'autre escalier, plus spacieux et plus élégant, est pratiqué dans une sorte de cimetière en plein air, au milieu duquel on distingue les fondements et quelques vestiges d'un petit édifice religieux, de la basilique de S. Nicomède, selon toute apparence. Les Actes des SS. Nérée, Achillée et Domitilla font mention de S. Nicomède, prêtre, enseveli *juxta muros via Nomentana*, à l'endroit où, dit un manuscrit cité par Bosio, *dedicata fuit ecclesia in Kalendis Junii, quæ nunc vero penitus destructa est.* Cette église existait encore au VIIe siècle, car elle est mentionnée dans les itinéraires de cette époque.

Le souterrain qui se développe sous l'emplacement de la basilique se compose de deux étages peu étendus : on n'y découvre pas d'ornements, mais force fragments d'inscriptions. M. de Rossi en précise l'âge avec la pénétration qui le distingue à un si haut point. D'après les Actes mentionnés plus haut, S. Nicomède fut martyrisé et enseveli sous Domitien ou à peu près à cette époque : un examen raisonné de la disposition des lieux assigne la même date à l'excavation du souterrain.

IV. *Cimetière chrétien découvert près du Ve mille de la Voie Portuense.*

M. de Rossi se demande si ce cimetière, qui occupe, au sommet d'une colline, l'emplacement du bois sacré des Arvales, n'est pas le célèbre *coemeterium Generosae ad sextum Philippi* où furent ensevelis, pendant la persécution de Dioclétien, les martyrs Simplicius, Faustin et Béatrix ; si les monuments dédiés à ces martyrs dans le cimetière en question sont de simples monuments en leur honneur ou des marques du lieu de leur sépulture.

On sait que Simplicius et Faustin ayant été mis à mort à Rome, leurs corps, jetés dans le Tibre *per pontem qui vocatur lapideus*, furent recueillis par Béatrix, *juxta locum qui appellatur Sextum Philippi via Portuensi.* et ensevelis en ce lieu même, et que Béatrix, étouffée en prison sept mois

après, fut déposée à côté de ses frères par la matrone Lucine. La fête de ces martyrs est enregistrée au 29 juillet, et jusqu'à 682 environ, époque de la translation de leurs reliques à Rome, dans l'église de Sainte-Bibiane, sous Léon II, elle a dû se célébrer tous les ans dans un oratoire élevé sur ces lieux. Cet oratoire, M. de Rossi établit qu'il vient d'être retrouvé à l'entrée d'un cimetière chrétien, au sommet de la colline autrefois ombragée par le bois sacré des Arvales. Il est rectangulaire et terminé en abside. Les fouilles n'ont donné que ce seul fragment de l'inscription dédicatoire, en lettres damasiennes, STINO. VIATRICI, que M. de Rossi, s'appuyant sur le témoignage d'une fresque du cimetière, qu'il reproduit, lit :

.... Simplicio. FauSTINO. VIATRICI. (pour Beatrici).

Il n'y a pas d'*et* après *Faustino*, ce qui fait supposer que *Viatrici* n'était pas le dernier nom de la liste ; et en effet la fresque représente, outre les deux frères et la sœur, un quatrième saint, qui y est nommé Rufinianus, en toutes lettres, comme Faustinianus (pour Faustinus) et Viatrix, dont le nom, quoique mutilé, est parfaitement reconnaissable. Ce Rufinianus est aussi un martyr et, à son costume, on le reconnaît pour un officier du palais. M. de Rossi s'attache à démontrer que ce doit être ce Rufus (on sait que les noms propres dérivés s'employaient sans difficulté l'un pour l'autre ou pour le nom-racine) qui, après avoir été chargé par Dioclétien de sévir contre les chrétiens, se convertit et reçut la palme du martyr.

On se demande comment il se fait que, sous les empereurs païens et persécuteurs, le bois consacré au plus ancien des rites idolâtriques et un cimetière des martyrs du Christ aient pu exister ensemble au même endroit. M. de Rossi explique cette anomalie plus apparente que réelle. A son avis, et il invoque à l'appui des témoignages irrécusables, entre autres celui du magnifique ouvrage publié à Rome, tout dernièrement, par M. Henzen, directeur de l'Institut de Correspondance archéologique du Capitole, l'incision du souvenir des sacrifices arvaliques annuels cessa sous Gordien, et, dès la fin du IIIe siècle, le bois des Arvales devait être peu ou point du tout fréquenté. Or, sous Dioclétien, lorsque les cimetières des chrétiens étaient confisqués et la sépulture souvent refusée aux martyrs, il était difficile de trouver, dans le voisinage du fleuve d'où l'on venait d'extraire les corps de S. Simplicien et de S Faustin, un lieu plus propre que le bois désert des Arvales à conserver ses reliques pour des temps plus calmes.

V. *Une curieuse marque de brique trouvée à l'Emporium romain.*

La marque est de forme circulaire ; au centre se présente le monogramme ☧, entouré d'une légende grecque, entre deux cercles, dont il ne reste plus que les six letttres ΓΚΑCCI. C'est la première marque grecque que l'on découvre à Rome. M. de Rossi lit : ΧΜΓ ΚΑCCIOΥ. Cassius serait le nom du potier ou du maître de la poterie. Il se livre ensuite à des considérations pleines d'intérêt, où nous ne pouvons malheureusement pas le suivre, sur les marques des briques portant, comme celle-ci, le signe du christianisme. Sa conclusion est que, dans les empreintes de poterie, l'usage ordinaire et normal du monogramme ☧, à Rome, a précédé celui de la croix nue. La marque en question prend donc place à côté de celles de l'officine Claudienne de Rome, et on peut la croire antérieure aux sceaux ornés de croix de la fin du Ve siècle et du VIe. Quant au sigle ΧΜΓ, M. de Rossi ne trouve pas d'interprétation plus plausible que celle-ci : les trois lettres seraient les initiales d'une invocation conçue en ces termes Χριστός, Μιχαὴλ, Γαβριηλ. En effet, d'un côté ce sigle est inconnu dans l'épigraphie grecque chrétienne de Rome, pourtant si riche ; de l'autre, les seuls exemples que l'on en connût avant la découverte de celui-ci, sont empreints sur des objets syriens ou de provenance évidemment syrienne. L'usage de ces sigles représentant des invocations pieuses était fréquent en Syrie, d'où la fabrique aura été transportée à l'Emporium romain sur un des nombreux navires qui faisaient le commerce entre l'Orient et la capitale de l'empire. On sait qu'en Syrie Saturnilus, contemporain de Basilides, enseigna une sorte de gnosticisme consistant dans la croyance à sept archanges créateurs directs et maîtres du monde. Ici, le nom du Christ précède ceux de Michel et de Gabriel, comme pour indiquer la prééminence du Fils de Dieu sur les esprits *ministres* de la création. Le sigle pourrait donc fort bien être considéré comme une protestation contre les doctrines de Saturnilus.

VII. *Les Juifs et les Chrétiens, à Pompei.*

M. de Rossi explique l'inscription pompeïenne de *Fabius Eupor princeps Libertinorum*. Les *Libertini* ne sont point, comme l'ont prétendu quelques-uns, des individus originaires de Libertum, ville d'Afrique. Il s'agit ici des *Libertini* dont la synagogue est nommée dans les *Actes des Apôtres*. Sous les premiers Césars, il y avait à Rome et en Italie un nombre considérable de Juifs appelés *Libertini* parce qu'ils descendaient de prisonniers

de guerre affranchis ou qu'ils avaient été affranchis eux-mêmes. Ces Juifs formaient comme une caste et furent parfois enrôlés, mais dans des circonstances exceptionnelles. Tacite, Suétone, Joseph, Philon en parlent fréquemment. M. de Rossi estime que Fabius Eupor était, non le chef d'un corps de *Libertini* armés, comme on pourrait le croire, mais l'archonte, le président de la synagogue de Pompeï. Quant aux Chrétiens, M. de Rossi ne doute pas plus de leur présence à Pompeï, que de celle des Juifs. Il revient sur l'inscription tracée au charbon sur un mur de Pompeï (*audi christianos saevos olores*), inscription aujourd'hui à peu près effacée et que le docte chevalier interprète comme une insulte à l'adresse des Chrétiens, insulte écrite par quelque païen, sans doute, sur le mur d'une maison où ils se rassemblaient pour prier et chanter : *Ecoutez les Chrétiens, ces cygnes malfaisants,* ou bien encore *ces oiseaux de mauvais augure.*

VIII. *Une exploration souterraine sur l'ancienne Voie Salaria.*

M. de Rossi donne le plan de l'ancienne Voie Salaria et de la nouvelle, aux abords de Rome. En suivant la nouvelle, on rencontre non loin de l'enceinte de la ville la catacombe de Ste Félicité ; en suivant l'ancienne, à partir de la bifurcation *du Leoncino*, on arrive à une seconde bifurcation appelée *des Trois Madones*, qui s'étend sur une catacombe explorée d'abord par Alde-le-Jeune, puis par Ciacconio et Bosio, le Christophe Colomb de la Rome souterraine. Bosio y observa des *arcosolia*, des *cubicula*, des stucs, des fragments de verre et des inscriptions remontant aux années 348 et 361. Il crut avoir trouvé la célèbre catacombe du *Clivus cucumeris*, qui renfermait tant de martyrs illustres : mais les découvertes postérieures autorisent M. de Rossi à placer cette catacombe sur l'ancienne Voie Salaria, il est vrai, mais au-delà de la catacombe de S. Ermète, assez éloignée elle-même de celle des Trois-Madones. Celle-ci, station intermédiaire entre Ste-Félicité et St-Ermète, est regardée par l'éminent auteur du *Bulletin* comme la catacombe de S. Pamphile, martyr autrefois si illustre à Rome, mais dont nous ne savons plus rien aujourd'hui.

M. de Rossi s'est transporté à la ferme des Trois-Madones, où un éboulement venait de mettre à découvert des voies souterraines. L'accès de ces voies était difficile et même périlleux : mais, emporté par cet amour de la science qui fait tout braver et séduit par l'espoir de retrouver la catacombe de S. Pamphile, M. de Rossi s'est avancé jusqu'à une sorte de *cubiculum* orné de peintures non chrétiennes, singularité qui s'explique aujourd'hui sans recourir à l'hypothèse abandonnée par tous les hommes sérieux, voire même par les archéologues les moins orthodoxes, de la

promiscuité des tombeaux païens et chrétiens dans les catacombes chrétiennes. Un peu plus loin, M. de Rossi a trouvé sur un mur et copié, séance tenante, de curieux dessins exécutés grossièrement à la pointe du pinceau par un enfant ou par quelque fossoyeur ignorant.

Ce sont des scènes bibliques très-familières aux premiers chrétiens : n'était la sainteté du sujet, on dirait des caricatures. Le tout a trait à la lutte entre le paganisme et le christianisme. La reproduction donnée dans le *Bulletin* est on ne peut plus fidèle : on voit d'abord Lazare embaumé comme une momie, puis ressuscité par le Christ; Jonas précipité à la mer; le paralytique portant son lit; Moïse frappant le rocher; les Enfants dans la fournaise. La dernière scène représente une statue, sans doute Jupiter, tenant une sorte de sceptre et placée entre deux hommes, dont l'un cherche à la renverser au moyen d'une corde qu'il lui a passée autour du cou, et l'autre va lui lancer une pierre.

IX. *Ustensiles chrétiens découverts à Porto.*

On se rappelle que M. le chevalier de Rossi a traité en 1866 des fouilles que le prince D. Alexandre Torlonia fait exécuter dans sa propriété de Porto, près de l'embouchure du Tibre, et notamment de la découverte des ruines d'un édifice qu'il croit être le célèbre *Xenodochium* de Pammachius, l'ami de S. Jérôme. Sous ces ruines, auxquelles les hommes compétents attribuent la même origine que M. de Rossi, on a trouvé quantité d'ustensiles de terre cuite, de verre, de bronze et d'argent, la plupart ornés de signes et de symboles de la religion chrétienne, tous antérieurs au IVe siècle ou aux commencements du Ve. Les marbres ont été donnés par le prince au Musée de Latran; les ustensiles à la collection spéciale de la Bibliothèque Vaticane. M. de Rossi s'est étendu sur les marbres en 1866; il s'occupe maintenant des ustensiles.

Ceux en argent sont de grands plats ornés de cannelures et d'arabesques. L'un d'eux porte au centre le monogramme A ☧ ω. Viennent ensuite trois soucoupes du même métal et du même travail, un très-beau verre, évasé et ayant au fond une croix latine niellée, enfin une cuiller sans aucun ornement. On sait que l'usage de la fourchette n'a commencé qu'au XVIe siècle.

A côté de ces objets précieux, nous avons une lampe de bronze, d'un style classique, ornée du monogramme chrétien, puis des plats, des bouteilles et des coupes en verre, un grand plat en terre cuite et une foule de petites lampes de la même matière.

E. Poitet.

L'ÉGLISE DE BRÉMONTIER

Les ruines sont toujours attristantes : mais rien ne parle plus à l'âme qu'une ruine d'église. Nous avons vu tomber des maisons à Paris, à Rouen et à Dieppe ; c'est un spectacle qui afflige et désole, mais les restes d'une église pénètrent plus profondément le cœur. Un chrétien se sent vivement ému quand il voit tomber un temple où ses pères ont prié Dieu, où les siècles ont loué le Seigneur.

Ces pensées nous sont venues ces jours derniers, en visitant les ruines de Brémontier, près Neufchâtel. C'est avec une grande peine que nous avons vu ce temple descendre dans la tombe et la place d'une église s'effacer pour toujours. Nous n'y avons rencontré toutefois que ce que l'on trouve partout : un clocher brutalement tombé sur les murs, des tuiles s'étalant à la surface, des murailles lézardées, des fenêtres brisées, et des autels renversés sur le pavage. Partout on rencontre des débris qui affligent l'âme. Mais ce qui nous a le plus affecté, ce sont les souvenirs qui se rattachent à cette maison de prières et à ce coin de terre qui fut le berceau d'une génération fidèle.

Nous croyons que Brémontier signifie par excellence l'église du pays de Bray (Braï monasterium), et qu'il y eut là un monastère à l'époque mérovingienne. Suivant les auteurs du *Gallia christiana*, cette maison de prières s'appelait *Vintelane*. Elle fut donnée par Warraton, maire du palais, à l'abbaye de Fontenelle lors de sa naissance. Tous ceux qui ont écrit sur le pays de Bray placent à Brémontier le monastère de Vintelane, qui fut détruit au IXe siècle par les Normands. Ce fief est toujours resté la propriété de Saint-Wandrille, dont le nom a remplacé celui de Fontenelle. On nous a assuré que le ruisseau qui coule à Brémontier, souvent connu sous le nom de Brébet, porte encore, dans la tradition, le nom de *Vintelane*.

Quoi qu'il en soit, cette terre fut sainte à l'origine, et il est pénible de la voir passée à l'état de sécularisation. Ceux qui sont témoins d'une transformation semblable s'affligent avec raison du sort qui est fait à cette terre, et ce n'est pas sans motif qu'ils se plaignent de voir disparaître pour toujours cette maison de Dieu.

Dans cette église, comme dans toutes celles du pays de Bray, on fit des dalles tumulaires avec des carreaux en terre cuite. On en retrouve encore les débris dans une foule d'églises de ces contrées. Nous en avons recueilli plusieurs morceaux à Brémontier, et nous avons lu facilemet sur l'un d'eux le nom de *Thomas*, qui fut celui de l'un des défunts. Les carrelages tumulaires que nous avons rencontrés ici remontaient au XVe et au XVIe siècle ; mais nous savons que cette coutume remonte au moins au XIIe siècle. Les chroniques nous apprennent qu'au XIIe siècle un abbé de Jumiéges fut inhumé sous une tombe en terre cuite. Gaignières en avait connu beaucoup dans ses voyages.

Au XVIe siècle, le chœur de Brémontier fut pavé avec des carreaux en terre cuite. Les uns avaient été vernissés en bleu et les autres en vert. Sur chacun de ces pavés on voyait une tête ou buste ; nous avons cru y reconnaître celle de la sainte Vierge. Il nous a paru qu'elles se distinguaient surtout par les encadrements. La tête de N.-S. était inscrite dans une couronne d'épines, l'autre au contraire était enfermée dans un serpent entrelacé. Des carreaux en terre, de la même espèce, se voyaient autrefois dans l'ancien chœur de Longueville. Ils ont disparu de ce dernier pays, comme bientôt ils disparaîtront de Brémontier. Il n'y en aura plus bientôt que dans les musées et dans les collections d'amateurs. L'usage de ces carreaux fut universel autrefois ; déjà le retour s'en fait sentir, et dans le pavage de nos églises nous voyons beaucoup de motifs empruntés aux carreaux du Moyen-Age.

Dans le mur qui sépare le chœur de la nef, le XVIe siècle a appliqué des carrelages rouges qui subsistent encore. On y voit aussi un retable en pierre placé à la même époque. On avait peint sur cette décoration une scène de la *Passion;* c'était le Christ mourant sur la croix entre deux larrons.

Au-dessus de ce retable, on mit des peintures qui subsistent encore.

Une chose nous a frappé, c'est que, vers 1592, une main, cléricale sans doute, a écrit sur la pierre, en lettres cursives, un mémorial archéologique. C'était à cette époque un simple souvenir tracé par quelqu'un qui, connaissant le jour de la dédicace de l'église, ne voulut pas qu'il fût oublié. Il avait donc fixé son souvenir sur la pierre, et ces lettres sont arrivées

jusqu'à nous. Voici ce que nous avons lu sur une pierre qui allait tomber, et c'est merveille qu'elle n'eût pas encore été renversée :

La dédicasse de céens fut le
neuffesme jour de juillet de l'an mil
cinq cents vingt six. — 1592.

Nous avons détaché cette pierre, et nous croyons que bientôt il n'existera plus qu'elle de toute l'église.

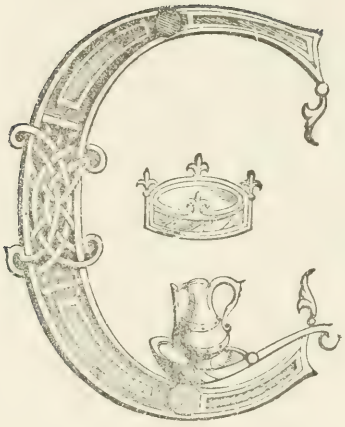
Qu'on ne s'imagine pas que cette église fût absolument sans intérêt. Dans les murs de la nef, on remarquait un appareil en feuilles de fougère ou en arêtes de poisson. Ce système ne se voit que dans les constructions anciennes, il doit remonter au moins au XIe siècle. Dans tous les cas, on n'en connaît plus après le XIIe.

Le reste de la nef avait été refait au XVIe, probablement en 1526, époque que nous avons lue à l'intérieur. Le chœur, carré au fond, était du XIIIe siècle, et de ce temps on voit encore la piscine et la fenêtre terminale dont le remplissage traduit parfaitement l'époque. Ces débris donnent de l'aspect à ces murs, et ils sont d'autant plus intéressants qu'ils sont vendus et prêts à disparaître.

L'abbé Cochet.

LE NOUVEL AUTEL DE SAINT-SEVER

DE ROUEN



ET autel, inauguré le 15 mai dernier, est une œuvre magistrale que l'on doit à M. Buisine-Rigot, sculpteur à Lille, qui déjà a donné des preuves de son savoir et de son talent dans l'exécution de la chaire de St-Sever.

L'autel offre dans ses dispositions générales, comme dans ses divers détails, le style de la Renaissance. Il est en bois de chêne teinté et verni, avec sujets polychromés et dorés. Ceux de ces sujets qui ne sont qu'en demi-relief sont sculptés dans l'épaisseur même du bois, ce qui contribue à donner au travail une grande et incontestable valeur.

La hauteur totale, en comprenant les trois degrés de la base, atteint presque 8 mètres. La hauteur de la table est de 1 mètre ; la longueur, avec celle des deux arrière-corps, de 4 mètres 20.

Trois médaillons en bas-relief décorent la face de la table et représentent : au milieu, les disciples d'Emmaüs reconnaissant Jésus à la fraction du pain ; à gauche, la manne dans le désert ; à droite, les noces de Cana. Quatre statuettes, encadrées dans des niches, alternent avec ces médaillons dont elles sont séparées par d'élégants pilastres : le tout surmonté d'une frise. Ce sont, en allant de gauche à droite, les personnifications, avec leurs attributs caractéristiques, des vertus cardinales : la Tempérance, la Prudence, la Force et la Justice.

Au-dessus du gradin de l'autel, lequel est orné d'une frise de têtes d'anges et de guirlandes de fruits, sur fond d'or, le tabernacle s'élève dans une partie de la niche destinée à l'exposition du Saint-Sacrement. L'auteur a fait appel à toutes les richesses de son art, ainsi que le comportait d'ailleurs le but qu'il devait se proposer d'atteindre. Sur la porte du tabernacle, le bon Pasteur portant la brebis sur ses épaules, est une reproduction, par M. Colas, artiste distingué de Lille, d'une peinture de Philippe de Champagne. La Charité, symbolisée par ce motif, est accompagnée de deux statuettes en bois naturel, qui sont surmontées de jolis dais et qui rappellent, à droite et à gauche, les deux autres vertus théologales, l'Espérance et la Foi.

La niche destinée à l'exposition du Saint-Sacrement est décorée d'une sorte de tenture peinte et dorée, et surmontée du monogramme I.H.S. Elle supporte l'image en haut-relief du divin Sauveur, montrant d'une main son Cœur sacré mis en évidence, et de l'autre le tabernacle qui contient le sacrement de son amour. Deux Anges adorateurs sont aux pieds de l'Homme-Dieu. Un dais magnifique, accompagné de deux clochetons terminés par des flammes, couronne cette composition, pour l'agencement de laquelle le ciseau du sculpteur semble avoir multiplié ses efforts et ses ressources.

Deux pages splendides, qui attirent immédiatement les regards, forment de chaque côté de la partie centrale le retable de l'autel, et s'y rattachent par de belles colonnes cannelées, entre lesquelles on découvre de gracieuses arabesques peintes sur fond d'or. Les attributs symboliques des quatre évangélistes, l'aigle, le bœuf, le lion et l'ange, remplissent les points d'intersection. Au-dessus, paraissent les deux médaillons de saint Pierre et de saint Paul. Des contreforts, illustrés de chimères, de feuilles d'acanthe, et de guirlandes de feuillages et de fruits, se réunissent aux pointes qui terminent en élévation ce que nous avons appelé les deux splendides pages de l'œuvre.

Ici, une interprétation particulière est de toute nécessité, car les sujets que nous avons sous les yeux sont absolument originaux et ont cet intérêt unique qu'ils sont spéciaux à l'église qui nous occupe, qu'ils ont été inspirés par l'histoire même de la paroisse, et ne sauraient par conséquent, quel que soit l'incontestable mérite de leur exécution, trouver place sur un autre autel.

On lit sur le cartouche de celui qui est à gauche les mots : « Notre-Dame de Bonne-Nouvelle, » et sous celui qui est à droite : « Translation des reliques de saint Sever. »

Il s'agit de la fondation de l'ancien prieuré de Bonne-Nouvelle, auquel

appartenait autrefois la cure de Saint-Sever, et de la fondation de l'ancienne église de Saint-Sever elle-même. Quelques détails maintenant sur l'histoire de ces deux fondations.

La duchesse Mathilde, femme de Guillaume le Conquérant, duc de Normandie, avait fait construire sur la rive gauche de la Seine, près de Rouen, une petite église, où elle allait souvent faire ses dévotions. On tient par tradition, dit le vieil historien Farin, qu'elle y était en prière lorsqu'elle reçut la nouvelle de la victoire signalée que Guillaume remporta sur les Anglais à Hastings, l'an 1066, et que, joignant cette bonne nouvelle à celle que l'ange annonça à la sainte Vierge, elle voulut que l'église dans laquelle elle se trouvait s'appelât Notre-Dame de Bonnes-Nouvelles.

L'arrivée de l'envoyé du duc Guillaume, et l'annonce faite par lui à la duchesse de l'heureux événement qui réunissait l'Angleterre à la Normandie, forment le sujet représenté à gauche.

A droite, est, comme nous l'avons dit, la translation des reliques de saint Sever, translation qui, d'après un ancien récit, aurait été signalée par un événement merveilleux, sur le caractère duquel nous n'avons pas à nous prononcer, mais qui peut être parfaitement authentique, attendu que, à aucune époque, Dieu ne s'est interdit le droit et la possibilité de faire des miracles.

Au temps de l'invasion des Normands, une petite église des environs d'Avranches, qui renfermait les restes mortels de l'évêque saint Sever, fut détruite, et les restes eux-mêmes demeurèrent longtemps sans honneur, lorsque, vers la fin du Xe siècle, deux ecclésiastiques de Rouen, qui se rendaient en pèlerinage au Mont-Saint-Michel, obtinrent la permission de les emporter et de les diriger sur la capitale de la Normandie.

Le cortége chargé de la translation était arrivé au faubourg d'Emendreville, appelé depuis faubourg Saint-Sever, et l'archevêque de Rouen, Robert, averti de sa présence, était venu le recevoir, à la tête de plusieurs ecclésiastiques. Après s'être mis, pendant quelque temps, en oraison devant les reliques, le Prélat, ainsi que le rapporte un ancien manuscrit, se voulut faire l'honneur de les lever, pour les transférer dans son église métropolitaine. Mais il fut bien étonné quand il ne put seulement remuer le cercueil. On lui raconta alors que semblable chose avait eu lieu pendant tout le voyage, et que partout où l'on s'était arrêté pour passer la nuit, il avait été impossible, le lendemain matin, de continuer la route, avant d'avoir promis d'édifier une chapelle à cet endroit.

L'archevêque Robert, continue notre manuscrit, revenant alors de sa crainte et de son étonnement, fit donation de ce qui était nécessaire pour

bâtir, sur le lieu, une église en l'honneur de saint Sever. L'on put ensuite se diriger vers la ville ; et, conformément aux volontés du Prélat, une église s'éleva à peu près à la place de l'église Saint-Sever actuelle.

Remarquons, dans les motifs que nous venons de décrire, l'heureuse disposition et l'importance des personnages dont beaucoup sont en ronde-bosse, l'exactitude des costumes, l'harmonie de la mise en scène, et jusqu'à la fidélité avec laquelle l'artiste s'est efforcé de reproduire, dans de petites proportions, la châsse de saint Sever conservée au Musée des antiquités. N'oublions pas non plus que c'est la première fois sans doute que ces motifs ont été traités, ce qui en augmente encore l'intérêt.

TRAVAUX DES SOCIÉTÉS SAVANTES

Académie des inscriptions. — *Des bases juridiques des poursuites dirigées contre les martyrs.* Tel est le titre d'un mémoire que M. Edmond Le Blant a communiqué à l'Académie des inscriptions et belles-lettres de Paris.

Il se propose de rechercher dans les lois et dans les jurisconsultes, dans l'histoire tant profane que chrétienne, et enfin dans les actes des martyrs, les éléments de la procédure criminelle et des prescriptions légales en vertu desquelles les persécutions furent édictées contre les fidèles et mises à exécution avec plus ou moins de férocité. Une telle entreprise ne peut que jeter un nouveau jour sur l'histoire ecclésiastique des trois premiers siècles et confirmer la vérité de ces sanglantes annales.

La religion judaïque, durant le siècle apostolique, fut légalement permise et reconnue dans l'empire romain, sauf quelques courtes périodes d'années pendant lesquelles ce privilége fut suspendu ou violé. Outre les juifs d'origine et de nation, la religion judaïque était encore suivie par des prosélytes convertis du paganisme. D'autres, sans observer le mosaïsme dans toutes ses prescriptions, renonçaient aux superstitions idolâtriques et adoraient le Dieu un et véritable, prêché par Moïse et par les prophètes.

Les lois romaines ni l'interprétation pratique de ces lois, en vertu desquelles ces prosélytes craignant Dieu échangeaient leur religion paternelle contre la religion judaïque, ne nous sont point connues, et, néanmoins, le fait historique de l'impunité qui couvrait d'ordinaire ce changement ou cette conversion est attesté par les écrivains juifs ou romains, par les Actes des apôtres et par les inscriptions.

Dans le principe, les chrétiens furent considérés comme une secte judaïque, et partout ils prirent généralement part au bénéfice de la légalité ou de la tolérance accordée à ceux-ci, selon les diverses circonstances des personnes, des lieux, des années, selon la mesure de la discrétion et de

l'impartialité des magistrats. Mais les juifs réfractaires à la doctrine et à la prédication apostolique protestèrent devant les tribunaux et devant les populations contre les disciples du Christ, les accusèrent d'une superstition nouvelle, séditieuse, illégale, cherchant en vain à se cacher sous l'ombre des immunités de l'insigne religion judaïque (Tertullien).

Néron fut le premier à persécuter les chrétiens, et ils furent, selon le vœu des juifs, reconnus coupables d'une superstition nouvelle et malfaisante.

Tout le monde déplore la perte de l'important recueil des rescrits des princes contre les chrétiens, compilé par Domitius Ulpien. En examinant le passage dans lequel Lactance mentionne ce recueil, M. le Blant en infère que, en outre des édits spéciaux, il y avait encore les décisions des prudents et les commentaires d'Ulpien lui-même, lesquels expliquaient les raisons des lois générales applicables aux chrétiens.

Cela posé, un sagace examen de douze fragments de ce recueil, insérés dans les Pandectes, et leur rapprochement avec les actes des martyrs suffisent à notre auteur pour le mettre sur la trace des principaux chefs des procès criminels intentés aux martyrs et de leurs bases juridiques. Il démontre que les lois romaines contre les coupables de sacrilége et de lèse-majesté étaient appliquées aux fidèles, même à raison de leurs réunions. Ces lois étaient d'une singulière sévérité dans la procédure, n'épargnant la torture à aucune condition ou dignité ; très-sévères dans la pénalité finale, qui, pour les gens d'humble condition, n'était autre que la mort par des supplices atroces. Le refus de sacrifier aux dieux et au génie de l'empereur, non moins que les assemblées religieuses, exposaient les fidèles aux rigueurs extrêmes de la procédure criminelle pour ces deux chefs de sacrilége et de lèse-majesté. Ceci explique les cruautés et les violences dont si souvent furent victimes les martyrs de tout sexe et de toute condition.

A ces deux chefs d'accusation venait souvent s'ajouter celui de maléfice et de magie, et pour toutes ces causes réunies, le chrétien était jugé ennemi public, ennemi du genre humain.

Mais une loi plus directe encore et plus inexorable atteignait les disciples de l'Évangile. C'était l'antique prohibition des cultes étrangers non approuvés par le Sénat, des religions nouvelles, des superstitions capables d'émouvoir et d'agiter les esprits. Le christianisme fut compris dans cette dénomination de rit étranger et barbare, de superstition nouvelle et malfaisante.

Après cette thèse générale qui doit faire l'objet de l'ouvrage, l'auteur abordera, je n'en doute pas, l'histoire particulière de chacune des persé-

cutions, en fera ressortir les caractères spéciaux ; il mettra enfin sous nos yeux les édits et les lois portés directement contre les chrétiens, et en vertu desquels les fidèles furent vexés de différentes manières, attaqués dans leur existence même, et enfin sacrifiés aux fureurs idolâtriques.

Les persécutions du troisième siècle et du commencement du quatrième portent un cachet de procédure fort différente de celles du second ; parce que l'Église, comme corps ou collége, vit alors l'attention publique se fixer sur ses réunions et sa hiérarchie qui, pendant de longs intervalles, avaient été tolérées et presque reconnues.

Enfin, le savant archéologue jurisconsulte nous montrera en quoi différait essentiellement la procédure le plus souvent suivie contre les chrétiens en vertu de rescrits spéciaux, de celle que le droit criminel prescrivait contre les coupables de sacrilége, de lèse-majesté, de maléfice, de superstition illicite. Dans ceux-ci, on voulait punir le délit commis et en arracher l'aveu de la bouche de l'accusé, par la torture. Ce que l'on voulait, au contraire, obtenir des fidèles, c'était la dénégation de leur culpabilité et seulement un acte apparent d'apostasie. De là les éloquentes et juridiques protestations des apologistes, de Tertullien notamment; de là cette pratique de procédure exceptionnelle et contraire aux principes du Code criminel romain, pratique injuste qui couvrait l'Empire de tant d'infamie et précipita sa décadence ; mais qui, d'une autre part, après avoir coûté à l'Église tant de sang généreusement et glorieusement versé, devint une semence féconde d'où sortit la prodigieuse propagation de la foi et la multiplication des fidèles. — (*Bulletin d'archéologie chrétienne*, par l'abbé Martigny.)

Société des Antiquaires de France. — M. Victor Guérin donne des explications sur la topographie de Saint-Jean-d'Acre et de ses environs à l'époque des Croisades ; il parle de son enceinte trois fois plus étendue qu'elle ne l'est aujourd'hui. L'enceinte actuelle, en forme de triangle, est double ; les parements de ses murs sont formés de pierres colossales empruntées à des monuments plus anciens ; il faut aller à 700 mètres au nord et à l'est, à 740 mètres à l'ouest, pour retrouver les ruines des fortifications antiques. Au sud de la ville, coule le *Naar naman*, ancien fleuve de Belus, qui n'a qu'un cours assez restreint de 5 milles. Ses eaux sortant d'un marais sont tellement insalubres que les Arabes ne peuvent en boire. M. Guérin en conclut qu'elles n'ont jamais pu servir à l'alimentation de la ville. — MM. Guillaume Rey et Riant prennent la parole sur cette dernière affirmation.

M. Guérin maintient ses conclusions. Il parle ensuite des 18 paroisses

existant jadis à Saint-Jean-d'Acre qui n'en possède plus que 4. Passant à la topographie des environs, il discute la position de la colline dite de *Turonum* où était le quartier général des Croisés pendant le siége, et celle de la colline de *Carouba* où Saladin, quittant la plaine, crut devoir se retirer lors de l'arrivée des rois de France et d'Angleterre; il place *Turonum* à la colline de *Tantour*, et *Carouba* au *Ras el Kharoub*.

Société des Antiquaires de Londres. — *Les antiquités de la Troade.* — Dans une des dernières séances de la Sociétés des antiquaires de Londres, tenue sous la présidence de lord Shanope, M. Charles Newton, conservateur des antiquités grecques et romaines au *British Museum*, qui est allé visiter à Athènes les antiquités découvertes en Asie-Mineure par le docteur Schlleman, a donné lecture d'un mémoire dans lequel il rend compte des résultats de son voyage.

Nous donnons, d'après le *Times*, l'analyse de ce savant mémoire.

Hissarlik, dit-il, a été sans contredit le site d'*Ilium novum* que, jusqu'après le règne d'Alexandre-le-Grand, les grecs ont considérée comme bâtie sur l'emplacement de l'ancienne Troie. Il n'examine pas si le docteur Schlieman a réellement découvert la ville de Troie, ni si l'Illiade est de l'histoire.

Il ne s'occupe que de l'âge des antiquités trouvées à Hisrarlik.

La poterie ressemble à celle qui a été trouvée sous le tuf dans l'ancien Latium, entre Marino et Castel Gandolfo. Elle rappelle aussi à M. Newton la poterie trouvée à Rhodes, à Chypre et en Allemagne. Cette ressemblance est en partie dans sa fabrication et dans la surface qui est polie, les ornements n'étant pas peints, mais gravés en creux (incised). Les formes sont semblables à quelques-unes de celles trouvées à Santorin.

La poterie à laquelle on compare celle que le docteur Schlieman a trouvée, est enfouie sous des couches de laves provenant de volcans éteints.

Les *motifs* des anciens vases étaient, dans la plupart des cas, un animal, un oiseau ou quelque sujet analogue. Ainsi, M. Newton présente la grossière imitation d'un bœuf sur une poterie rapportée de Chypre; ce bœuf est tout à fait semblabe, dit-il, à celui d'une des poteries du docteur Schlieman, si ce n'est que l'autre a un plus grand nombre de jambes. Un autre animal, que M. Newton présente aussi, a été, dit-il, d'abord pris pour un homme; mais, après réflexion, on a reconnu que c'était un bœuf.

La forme humaine était imitée de la même manière sur les vases, et l'un d'eux représente une sorte d'esquisse d'un corps de femme, le cou et

la partie supérieure, l'orifice, formant la tête que le docteur Schlieman affirme être une tête de chouette. et l'ensemble du vase, le type originaire de Minerve : *Glaucopis Athéné*. Il peut nous paraître étrange que « la vierge aux yeux bleus » ait eu une tête de chouette ; mais une statue célèbre de Phigalie avait une tête de cheval ; le Minotaure est représenté avec un corps d'homme et une tête de bœuf. Parmi les antiquités cypriothes, M. Newton a vu une image de femme avec une tête de bélier ; c'était peut-être une *Koilopis Aphrodite !* Des ouvriers, pour accentuer le sens de l'image représentée, mettaient ordinairement un collier au cou du vase.

Sociétés anglaises d'architecture. — Toutes les Sociétés anglaises d'architecture et d'archéologie viennent de parcourir les diverses contrées du Royaume-Uni. Pas un monument, pas une église, pas une ruine, n'est négligé dans ces excursions intéressantes, qui ont déjà rendu de grands services en vulgarisant les notions de la science et en répandant partout le goût des connaissances archéologiques. Combien de précieux monuments des anciens temps auraient échappé à la destruction, si leur mérite était mieux connu, si leur valeur artistique était révélée au public par les fréquentes visites des savants ! Bien des objets ignorés seraient tirés de l'oubli, si leurs propriétaires étaient avertis du prix qu'on y attache.

Les excursions des architectes et des archéologues anglais ne se sont pas restreintes au sol de l'Angleterre, si riche pourtant en vieux monuments. La cinquième excursion annuelle de l'Association d'architecture de Londres, sous la direction de M. Edmund Sharpe, s'est dirigée vers la France. Après avoir visité, à Paris, Notre-Dame, Saint-Germain-des-Près, la Sainte-Chapelle, etc., les archéologues anglais ont visité successivement Vincennes, Saint-Denis, Senlis. Beauvais, Chartres, Soissons, Laon, Reims, Évreux et Rouen, en s'arrêtant, dans leur itinéraire, à un grand nombre de stations intermédiaires où d'anciens monuments méritent, soit par leur valeur scientifique, soit par leurs souvenirs historiques, comme l'abbaye de Maubuisson, une étude spéciale.

Commission des monuments historiques du Pas-de-Calais. — M. le chanoine Van Drival, président, a rendu compte de l'œuvre du Dictionnaire historique et archéologique du Pas-de-Calais. Le second volume de l'arrondissement d'Arras vient de paraître.

Il contient l'histoire et l'archéologie, commune par commune, des cantons de Croisilles, de Marquion, de Pas, de Vimy, c'est-à-dire la suite et la fin de l'arrondissement d'Arras. Il donne, par chaque commune, les

notions les plus intéressantes et les plus variées ; car souvent il n'y a qu'à glaner dans ce champ de l'histoire si profondément ravagé par les guerres et les destructions qu'elles entraînent.

Toutefois, avec de la patience, avec l'esprit d'investigation qu'ont les auteurs de ces notices, on finit par trouver, sur les communes, sur les églises, sur les familles, sur les œuvres de toute nature, sur les expéditions militaires elles-mêmes, une foule de faits qui rétablissent la véritable histoire du pays, et c'est plaisir alors de vivre de la vie de ce passé mystérieux, bien ressemblant au présent, car les hommes sont toujours les mêmes et ce ne sont guères que les circonstances extérieures qui changent autour d'eux.

Le second volume se termine par une statistique fort curieuse des juridictions ecclésiastique et civile d'autrefois, aussi commune par commune, pour tout l'arrondissement d'Arras.

Les auteurs des notices du second volume sont : MM. Paul Lecesne, de Cardevaque, Godin, Cavrois-Lantoine, Terninck. Plusieurs annotations ou appendices sont du directeur de l'œuvre, qui n'épargne ni soins, ni temps, ni démarches, pour mener ce dictionnaire à bonne fin. C'est une entreprise bien conçue, patiemment conduite, et qui aura de l'écho dans d'autres départements.

Le volume de l'arrondissement de Montreuil est sous presse ; la rédaction des notices concernant les arrondissements de Saint-Omer et de Béthune est très-avancée. Tout fait penser que deux volumes nouveaux pourront être publiés cette année, et les autres volumes en 1875. Elle ne nuit d'ailleurs en aucune manière aux autres publications de la Commission. La preuve en est dans le sixième numéro du tome III du Bulletin, qui a été distribué dans la même séance.

Société archéologique du midi de la France. — M. l'abbé Carrière, a lu une monographie de l'église de Montgeard, canton de Nailloux (Haute-Garonne). Ce monument, autrefois relié avec le château par des bâtisses aujourd'hui disparues, faisait partie de tout un système de fortifications et de défense. Du reste, l'église de Montgeard n'a pas encore perdu sa physionomie guerrière.

L'auteur la rattache, au point de vue de l'esthétique et du système constructif, à Notre-Dame de la Dalbade de Toulouse, dont elle n'est, ainsi que l'église de l'Isle-en-Dodon et celle de Montesquieu-Volvestre, qu'un dérivé. Ce serait autant de branches issues de la même souche, s'étendant en sens divers, vivant de la même sève, et s'épanouissant, à leur extrémités en des efflorescences identiques.

Les dates précises rapportées par l'auteur donnent à cette étude, au point de vue où il s'est placé, une véritable importance.

En parcourant les détails de cet intéressant monument, qui n'a été fini qu'en 1561, et dont la construction a duré près d'un siècle, M. l'abbé Carrière recueille avec le plus grand soin toutes les inscriptions qu'il rencontre. Elles sont toutes écrites en langue romane et en belle gothique carrée.

Les clés de voûte, dont la plupart sont historiées, et les autres parties de l'ornementation, amènent, sous la plume de l'auteur, des observations qui se rattachent à la symbolique et à l'iconographie chrétiennes.

Deux meubles, la chaire et le bénitier ont particulièrement attiré l'attention de M. l'abbé Carrière. La cuve polygonale de la chaire était ornée de panneaux en marbre blanc de Carrare. Plusieurs ont disparu. Il décrit le panneau central qui occupe encore sa place.

Le bénitier est une belle coupe en marbre blanc d'Italie. L'auteur en donne aussi une description détaillée, et reproduit l'inscription gravée sur la surface plane de sa base. Cette inscription, en langue romane, nous apprend que ce petit monument a été fait à Pise en 1516.

Société d'histoire et d'archéologie de Châlon-sur-Saône. — En rendant compte des tomes v et vi de cette Société au Comité des sociétés savantes, M. J. Marion fait les réflexions suivantes :

La Société d'histoire et d'archéologie de Châlon-sur-Saône prend fort au sérieux son double titre ; je veux dire qu'elle accorde dans ses excellents *Mémoires* une large part à l'archéologie proprement dite, plus large et plus équitable que ne la réservent d'habitude, dans leurs publications, la plupart des Sociétés savantes des départements. Ainsi, dans le cinquième volume de son recueil, le dernier qui ait paru, on ne trouve pas moins de six articles exclusivement consacrés à cette branche importante de la science historique ; mais, chose remarquable et qu'il me paraît utile de relever, non comme un fait isolé, mais comme un signe particulier du temps, ces articles, à l'exception de deux courtes notices, l'une de M. Henri Batault sur un sceau de plomb de Henri de Flandre, empereur de Constantinople, l'autre de M. J. Chevrier sur une dague et quelques poignards du XIIIe siècle, ces articles, dis-je, ont tous pour objet d'étude des antiquités celtiques, romaines ou franques, mises au jour par les fouilles récemment entreprises dans l'arrondissement : aucun monument postérieur aux temps mérovingiens n'y figure. Comme les tendances de l'esprit public se modifient rapidement dans notre pays ! Il y a quelque trente ou quarante ans, toute la vogue était au Moyen-Age. Les archéologues d'alors

n'avaient d'yeux que pour nos vieilles cathédrales, nos vieilles abbayes, les ruines de nos manoirs féodaux, et le signalement d'une chapelle romane encore inédite ou la description de quelque cloître à arcades byzantines, perdu au fond d'une province éloignée, excitait chez nos devanciers la curiosité et la même ardeur scientifique qu'allume aujourd'hui la découverte d'un puits funéraire gaulois ou d'une nouvelle station lacustre. Depuis cette époque, déjà bien loin de nous, le vent de la faveur a tourné. Qui parle aujourd'hui de style roman ou de style ogival, de gothique fleuri ou de gothique flamboyant? Ce sont locutions surannées comme les idées qu'elles représentent. Dieu me garde, certes, de blâmer l'ardeur des archéologues contemporains à arracher aux entrailles de la terre les témoignages palpables de nos antiques origines, encore enveloppées de si épaisses ténèbres ! J'y applaudis, au contraire, et je les approuve de toutes mes forces. Ce que je souhaiterais seulement (et c'est un désir que j'avais depuis longtemps à cœur d'exprimer publiquement), ce serait que nos nombreuses Sociétés d'antiquaires consentissent à répartir leurs efforts sur les divers points du terrain archéologique d'une façon moins exclusive, avec un esprit moins soumis à la mode du jour et à l'engouement ; je voudrais, en un mot, que les intéressants débris enfouis sous le sol ne fissent pas si complétement oublier les monuments non moins intéressants qui sont bâtis dessus, et qui, eux aussi, sont les produits et les témoins séculaires du développement de notre existence nationale.

Société des Antiquaires de Picardie. — Voici le résultat du concours d'histoire :

Le prix a été obtenu par M. Bréard, de Paris, pour son Mémoire historique sur les églises de Chauny ; la première mention honorable, par M. Georges Lecocq, de St-Quentin, pour son Mémoire intitulé : les *Canonniers et Arquebusiers de Saint-Quentin ;* la seconde, par M. de Cardevaque, d'Arras, pour son Mémoire intitulé : l'*Abbaye de Cercamp*.

J. C.

INDEX BIBLIOGRAPHIQUE

(ARCHÉOLOGIE ET BEAUX-ARTS)

BONNAFFÉ (E.). Inventaire des meubles de Catherine de Médicis en 1589. Mobilier, tableaux, objets d'art, manuscrits. In-8°, 223 p. Paris, Aubry. (Tiré à 250 ex. num. : 200 sur pap. de Hollande ; 40 sur pap. de Chine ; 10 sur pap. Whatman. Portr. avant la lettre.)

BORMANN (E.). Inscriptiones antiquæ Sassinates. [Aus : « Festschrift zur 3. Sacularfeier d. Berl. Gymnasiums zum grauen Kloster. »] Gr. in-8°, 24 p. Berlin, Weidmann.

BOTTI (U.). Il Congresso internazionale di Antropologia ed Archeologia preistoriche. Sesta sessione a Bruxelles 1872. Relazione alla deputazione provinciale di Terra d'Otranto. In-8, 86 p. Lecce, tip. Garibaldi.

CAIX DE SAINT-AYMOUR (A. de). Note sur un temple romain découvert dans la forêt d'Halatte (département de l'Oise), lue à la réunion des Sociétés savantes à la Sorbonne, le 9 avril 1874. In-18, 35 p. Paris, Reinwald. (Tiré à 200 ex.)

COLLING (J. K.). Examples of English Mediæval Foliage and Coloured Decoration. In-4. London, Batsford.

COMMISSION DES ANTIQUITÉS DU DÉPARTEMENT DE LA COTE-D'OR. — *Mémoires*, t. VIII. — Inscriptions bourguignonnes recueillies en Italie par Mgr X. Barbier de Montault. — Fouilles de Velay (rapport de MM. R. de Coynart et E.-L. Lory.) — Ampoules de pèlerinages en plomb, trouvées en Bourgogne et décrites par le Dr Louis Marchant. — Les dépouilles de Charles le Téméraire à Berne, par M. Henri Beaune.

CORBLET (l'abbé J.). Hagiographie du diocèse d'Amiens, tome IV. (Un long appendice donne l'inventaire des statues, des tableaux et des verrières, consacrés aux saints, dans les églises du diocèse d'Amiens.) In-8. — 32 fr. les 4 volumes.

DELADREUE et **MATHON**. Histoire de l'abbaye royale de Saint-Lucien. — Beauvais, in-8, tirage à 300 exempl. (Extraits des *Mém. de la Soc. acad. de l'Oise.*)

DELVIGNE, curé de N.-D. des Sablons à Bruxelles. Exposition d'objets d'art religieux à Lille. — Braine-le-Comte, in-8.

DULAC (l'abbé). Autel épigraphique désenfoui à l'arsenal de Tarbes, le 1er sept. 1873, avec la critique de l'*inscription funéraire de Tarbes* (article du général Creuly, dans la *Revue archéologique*). Paris, Aubry, 1874, in-8.

GOBERT (A.-L.). Le vieux Laon et la Bibrax de J. César. In-8, 36 p. — Saint-Quentin, lib. du *Vermandois*. (Extr. du *Vermandois.*)

GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT (le comte de). Guide de l'Art chrétien. (Études d'esthétique et d'iconographie.) T. IV, in-8, 526 p. et 55 pl. Paris, Didron.

LA PRAIRIE (De). Observations sur le Dictionnaire d'architecture de M. Viollet-le-Duc. In-8 35 p. Saint-Quentin, imp. Moureau. (Extrait du *Bulletin archéol. de Soissons.*)

LE BAS (P.) et WADDINGTON (W.-H.). Voyage archéologique en Grèce et en Asie-Mineure, fait par ordre du Gouvernement français pendant les années 1843 et 1844, et publié sous les auspices du ministère de l'Instruction publique, avec la coopération d'Eugène Landon, architecte, ingénieur civil. Gravures de Lemaître. 81e et 82e livr. Inscriptions. T. II. — Gr. in-4 à 2 col., 481-512 p. et 6 pl. Paris, Firmin Didot.

MEDICI (P.). Riti e costumi degli ebrei, spiegati, commentati e confutati. 6e édition. In-16, XII-360 pages. Torino, Borri.

MICHIELS (A.). Histoire de la Peinture flamande, depuis ses débuts jusqu'en 1864. T. IX et avant-dernier, contenant l'histoire de la peinture hollandaise jusqu'à la séparation des deux écoles. 2e éd.

NOBILLEAU. Rituale seu liber consuetudinum B. Martini Turonensis, auctore Gastinello. Tours, Ladevèze, gr. in-8 de 260 p.

PIOLIN (D.). Gallia christiana in provincias ecclesiasticas distributa, qua series et historia archiepiscoporum, episcoporum et abbatum Franciæ vicinarumque ditionum ab origine ecclesiarum ad nostra tempora deducitur et probatur ex authenticis instrumentis ad calcem positis, opera et studio Domni Dionysii Sammarthani, monachi ordinis sancti Benedicti e congregatione sancti Mauri, necnon monachorum ejusdem congregationis. Editio altera, labore et curis Domni Pauli Piolin, monachi ejusdem ordinis sancti Benedicti, recensita et aucta. T. XI. In-folio à 2 col., VII-689 p. Paris, Palmé.

TEISSIER (O.). Table générale des Bulletins du Comité des travaux historiques et de la Revue des sociétés savantes. In-8, XII-333 p. Paris, imp. nationale.

SOCIÉTÉ D'ARCHÉOLOGIE LORRAINE ET DU MUSÉE HISTORIQUE LORRAIN. — *Mémoires*, 1873. — Notice historique sur le barreau lorrain (seconde partie). — Tableau général et chronologique des avocats reçus en la cour souveraine, au parlement, etc., par M. L. Mengin. — Documents inédits sur la correspondance de dom Calmet et de dom Fangé, par M. l'abbé Guillaume. — Imitations des monnaies lorraines et des provinces limitrophes (suite), par M. Chautard. — Sept actes inédits relatifs à la première occupation de la Lorraine (1632-1635), par M. J.-A. Schmit. — La Lorraine allemande, sa réunion à la France, son annexion à l'Allemagne (1766-1871), par M. Henri Lepage. — Les seigneurs de Ribaupierre, famille de la chevalerie lorraine, en Alsace et en Suisse, par E. Meaume. — Le reliquaire de St-Nicolas-de-Port, par M. Bretagne. — M. de Couvonge, de la maison de Stainville, par M. Arthur Benoit. — L'église des Clarisses de Pont-à-Mousson et la sépulture des doyens de la Faculté de droit, par M. l'abbé Hyver.

SOCIÉTÉ HISTORIQUE DE COMPIÈGNE. — Les Mystères représentés à Compiègne au Moyen-Age (M. Sorel). — Roscelin de Compiègne (M. du Lac). — Mague de St-Aubin (M. Leveaux). — Les Journaux à Compiègne (M. Fr. de Roucy). — Pierre Lagnier (M. Méresse). — Les Appareils de chauffage et de ventilation employés par les Romains pour les thermes à air chaud (M. le général Morin). — Inventaire des titres et pièces du Trésor de Tracy-le-Mont (M. Z. Rendu). — Bibliographie compiégnoise (M. de Marsy). — La Céramique sigillée de Compiègne et de ses environs (M. A. de Roucy). — Philippe de Beaumanoir et Gautier Bardin (M. Sorel).

A NOS CORRESPONDANTS

Je prie les correspondants de la *Revue de l'Art chrétien* de vouloir bien désormais m'adresser leurs communications à Versailles, rue Saint-Louis, 13.

Depuis longtemps j'ai conçu le plan d'un grand ouvrage historique et archéologique sur les Sacrements. Maintenant que mon *Hagiographie du diocèse d'Amiens* est terminée, j'ai en vue de réaliser ce projet qui exige de longues recherches dans une foule d'ouvrages qu'on ne peut rencontrer que dans les riches bibliothèques de Paris. D'ailleurs, il me serait impossible, à Amiens, de trouver le temps nécessaire à une pareille œuvre : de multiples occupations absorbaient tellement mes journées qu'elles ne me laissaient même point les instants de repos nécessaire à l'entretien de la santé.

J'ai donc pris la détermination d'aller habiter Versailles, où je me consacrerai exclusivement à la direction de la *Revue de l'Art chrétien* et à la composition d'une *Histoire des Sacrements d'après les textes originaux et les monuments.*

Ce n'est point assurément sans regrets que je quitte un diocèse où je laisse de nombreux amis, que je me sépare de mes collègues de l'Académie et de la Société des Antiquaires, que je m'éloigne de mes confrères dans le sacerdoce. Ces regrets sont surtout bien vifs à l'égard du vénérable Prélat qui n'a cessé de me conti-

nuer la bienveillance dont m'avaient honoré ses prédécesseurs : on ne peut point avoir connu Mgr Bataille sans lui vouer un profond et inaltérable attachement.

J. CORBLET.

P. S. — Voici la lettre que Mgr l'Évêque d'Amiens a bien voulu m'adresser :

« Amiens, le 20 septembre 1874.

« CHER MONSIEUR CORBLET,

«J'ai prié M. Charles Salmon de continuer votre œuvre en se chargeant de la rédaction du *Dimanche*. Je suis heureux de vous l'apprendre, et ce sera pour le diocèse qui connaît son talent et sa profonde piété, une consolation de savoir qu'il a bien voulu accepter cette importante mission.

« Il me reste à vous redire, avec des regrets dont vous ne doutez pas, cher Monsieur Corblet, ma vive et sincère reconnaissance pour tout le zèle que vous y avez consacré depuis quatre ans. C'est à vous, après Dieu, qu'elle devra et l'accueil qu'elle a rencontré dans ses débuts, et la grande part du bien qu'elle a fait, et le succès qui a marqué ses précieux développements. Nous espérons, tous, que vous ne l'abandonnerez qu'à demi et que, malgré les travaux sérieux qui vous appellent à Versailles et qui exigent votre éloignement momentané, vous la jugerez digne encore de quelques-unes de ces communications dont nous avons si souvent apprécié le mérite, et qui auront plus que jamais, pour les lecteurs de notre *Semaine religieuse*, le charme que vous savez donner à tout ce qui sort de votre plume, je veux dire de votre esprit et de votre cœur.

« Agréez, cher Monsieur le Chanoine, l'expression de mes affectueux et très-dévoués sentiments en N.-S.

« ✝ LOUIS, *évêque d'Amiens.* »

CHRONIQUE

Moyen de raviver l'écriture des vieux parchemins. — M. Moride, chimiste à Nantes, envoie aux *Mondes scientifiques* le résultat de quelques expériences qu'il a faites avec succès pour raviver l'écriture presque effacée sur les vieux titres et les vieux parchemins.

Les descendants de l'une des plus anciennes familles de Bretagne étant venus le consulter pour savoir s'il serait possible de faire reparaître, sur des pièces historiques, et des titres importants de propriété, l'écriture devenue illisible par suite du temps (il en est qui datent de 1350), de l'humidité et de la pourriture.

Il se livra à des essais indiqués par les méthodes connues, mais ce fut vainement. Il lui vint alors à l'idée d'employer l'acide oxalique à effacer l'écriture, pour la faire reparaître ensuite au moyen de l'acide gallique, système qui lui réussit complétement.

Aujourd'hui il publie son procédé dans l'intérêt général et dans l'espérance qu'il pourra être utile aux recherches historiques et à tous ceux qui possèdent d'anciens titres.

Ce procédé consiste :

1° A ramollir, aussi vite que possible, le parchemin dans l'eau distillée froide, sans agitation et sans froissement ;

2° A plonger, pendant cinq secondes seulement, la feuille égouttée dans une solution d'acide oxalique au centième ;

3° A laver rapidement dans deux eaux le parchemin souvent recouvert d'oxalate de chaux, afin de l'en dégager ;

4° A introduire le manuscrit dans un vase fermé contenant une solution de 10 grammes d'acide gallique sur 300 grammes d'eau distillée ;

5° Enfin, à le laver à grande eau après l'apparition des caractères, à le sécher entre des feuilles de papier Joseph, sans cesse renouvelées, et à soumettre en dernier lieu le tout à la presse.

Les Antiquités du Cambodge. — La direction des Beaux-Arts vient d'organiser, dans la salle des Gardes du palais de Compiègne, une expo-

sition permanente des antiquités rapportées du Cambodge par la mission que dirigeait M. le lieutenant du vaisseau Delaporte.

La nouvelle collection, dit le *Journal officiel*, se compose de quatre-vingts pièces de sculpture et d'architecture, dont les principales sont : un groupe de deux géants supportant un corps de dragon, un géant isolé appuyé sur une massue, diverses statues entières ou fragments de statues de divinités hindoues, de rois et de femmes, un éléphant, deux lions, des dragons, plusieurs statuettes et petits groupes en pierre et en bronze, un fronton et des entablements ornés de bas-reliefs, des fragments de piliers, pilastres, stèles, colonnettes, balustres, frises, etc. Le Musée contient en outre des moulages de sculptures diverses, quelques inscriptions, une carte des ruines khemers connues, et une collection de photographies. Cet ensemble sera prochainement augmenté de nombreux moulages de bas-reliefs et de pièces originales recueillies par M. le capitaine d'infanterie de marine Filor et par M. le conducteur Farank.

Le Musée khmer est le premier qui ait été fondé en Europe. Il contient des pièces d'art remarquables et des documents nombreux que nos savants utiliseront pour l'étude de la civilisation des anciens Cambodgiens, — civilisation oubliée aujourd'hui, et qui jadis a couvert l'Indo-Chine d'immenses et splendides monuments.

Rome. — Dans l'audience dont il a été honoré par Sa Sainteté, M. J. Henri Parker avait demandé l'autorisation de faire photographier à la lumière du magnésium diverses peintures des premiers temps chrétiens existant dans les catacombes. On apprendra avec plaisir que, grâce à la bienveillance du Saint-Père, le cardinal-président de la commission d'archéologie sacrée ayant été consulté, cette autorisation a été accordée pour les cimetières de S. Pontien, de Ste Priscille, de Ste Domitille et de S. Calixte. Le savant archéologue anglais s'est donc aussitôt mis à l'œuvre, et ses épreuves sont satifaisantes. C'est un fait acquis à la science que l'on peut obtenir, à l'aide de la lumière artificielle, la reproduction des images dans l'obscurité. Il ne reste à surmonter qu'un inconvénient secondaire provenant de la fumée que donne le fil de magnésium en brûlant. Cette fumée peut, surtout dans des lieux étroits, nuire à la netteté des épreuves photographiques. Mais nous espérons que M. Parker, qui emploie pour ses expériences les artistes les plus habiles, saura triompher de cet inconvénient. Il a fait exécuter trois photographies dans les catacombes de S. Pontien, et a obtenu dans les catacombes de Ste Priscille l'ensemble et les détails des peintures et des stucs de la chambre si remarquable appelée de la *schola græca*.

— A propos des vaisseaux cuirassés, il n'est pas sans intérêt de parler d'une caraque ou galère de guerre équipée par les chevaliers de Saint-Jean de Jérusalem, et décrite par Bosio, l'historien de l'Ordre. Ce navire avait été blindé en plomb pour le défendre contre les boulets. Il fut construit en 1530, et faisait partie de la grande escadre envoyée par l'empereur Charles-Quint contre Tunis. Le célèbre André Doria commandait l'expédition. Après un siége de quelques jours, Tunis fut enlevé d'assaut. La caraque, nommée *Santa-Anna*, dut contribuer beaucoup à la prise de la ville; elle avait six ponts, une nombreuse et puissante artillerie; son équipage se composait de trois cents hommes. Il y avait à bord une chapelle spacieuse, une sainte-barbe, une salle de réception et une boulangerie où l'on cuisait quotidiennement, ce qui, dit Bosio, permettait d'avoir sans cesse du pain frais. Mais, ce qu'il y avait de plus singulier dans sa construction, c'était sa cuirasse de plomb fixée par des boulons d'airain, appareil auquel le chroniqueur attribue la sécurité du navire. En effet, il ne fut pas endommagé par les projectiles, quoique souvent engagé dans l'action. Une image de cette grande caraque se voit encore de nos jours au milieu des anciennes fresques du palais des Hospitaliers, à Rome.

(Correspondance de Rome.)

— La Junte liquidatrice a pris possession du monastère de Saint-Paul hors les murs, à Rome. La Commission pour la conservation des bibliothèques et objets d'art était présente. On a jugé à propos de ne rien changer pour le moment aux collections, et d'en rendre dépositaire responsable le procureur général de la congrégation Bénédictine. R. P. Angelo Pescitelli, qui a signé l'inventaire présenté par lui. Il y a dans les archives plus de 1,500 manuscrits sur parchemin.

Il y a une bible magnifique transcrite sur vélin en belle écriture, et illustrée de miniatures, qui a, dit-on, servi à Charlemagne.

La mesure prise par la Junte à l'égard de Saint-Paul ne changera pas sensiblement le régime de l'abbaye. *(Journal de Florence.)*

Aix-la-Chapelle. — Le chapitre d'Aix-la-Chapelle est rempli de gratitude pour Pie IX, qui a donné les marbres nécessaires à la restauration du dôme de Charlemagne; il a ordonné de placer, *ad perpetuam rei memoriam,* l'écusson du Pape, en mosaïque, dans les pendentifs de la coupole et fait graver une inscription latine qui rappellera ce témoignage de la sollicitude pontificale. Un marché a été conclu par le jury avec M. Salviati, de Venise, pour l'exécution des mosaïques de style carlovingien, au prix de 400,000 francs.

Un artiste habile peintre verrier, qui a peint le beau portrait de Pie IX

que l'on voit à la bibliothèque du Vatican, dans la chapelle de S. Pie V, exécute en ce moment un portrait sur vitrail de S. Em. le cardinal Antonelli. On attribue à cet artiste une invention qui lui permet d'incruster dans les vitraux des émaux imitant les pierres précieuses. Il a donné d'ailleurs une preuve de son habileté dans la tiare et l'anneau du Pape.

(Correspondance de Rome.)

Paris. — Un travail très-intéressant s'exécute en ce moment à l'église Saint-Sulpice, à la voûte, en forme de dôme, de la chapelle de la Vierge. On sait que cette voûte a été, en 1731, décorée d'une fresque de Lemoine, représentant l'Assomption. Ayant subi de nombreux dégâts lors de l'incendie de la foire Saint-Germain, cette belle peinture fut restaurée en 1765, et le peintre, trouvant incomplète l'œuvre de Lemoine, y ajouta les figures du bas, au-dessus de l'autel.

Aujourd'hui, tout cela a besoin, pour ainsi dire, d'être refait. La plupart des figures sont à demi-effacées, et des infiltrations, remontant à plusieurs années, ont produit des plaques grisâtres qui, courant sur les groupes, en altèrent la physionomie. Il y a aussi des dégradations occasionnées par un obus qui, pendant la dernière guerre, perça la voûte et éclata dans l'intérieur. C'est à M. Charles Maillot que ce travail a été confié ; il s'en occupe avec la plus grande activité, mais il ne sera pas terminé avant deux ans. Ce délai ne surprendra personne quand on saura que la voûte en question a une superficie de 350 mètres, et que les peintures à remettre en état comptent près de quatre-vingts personnages.

— M. Baudry, dans sa décoration intérieure du Nouvel-Opéra, a eu la singulière idée d'adjoindre Ste Cécile et le roi David à des scènes plus que légères. M. Henry Jouin, dans la *Revue des Beaux-Arts* d'Anvers, fait à ce sujet de fort sages observations : « L'Opéra n'est pas un temple religieux, et, de même que les ingénieuses fictions d'Homère n'ont point leur place dans les églises chrétiennes, de même il ne convenait pas de céder aux tentations d'un éclectisme exagéré, en plaçant, dans un lieu profane, la représentation de personnages qui viennent de plus haut que les fantômes de la théogonie grecque. M. Baudry n'ignore pas que ce mélange du profane et du divin ne peut moins faire que de choquer les esprits sérieux. Les rares qualités dont il a fait preuve dans son travail se trouveront éclipsées aux yeux de plus d'un critique par cet oubli des convenances que nous n'hésitons pas à signaler. Si la presse a quelque empire, peut-être M. Baudry voudra-t-il réparer une faute involontaire en remplaçant par de nouvelles toiles, avant que ses peintures soient transportées à l'Opéra, les scènes religieuses qui font tache dans son

œuvre. Nos éloges motivés et sans restriction sur un grand nombre de points attestent notre impartialité dans le blâme qu'il ne nous appartient pas d'épargner à M. Baudry. »

— On lit dans l'*Éclair :*

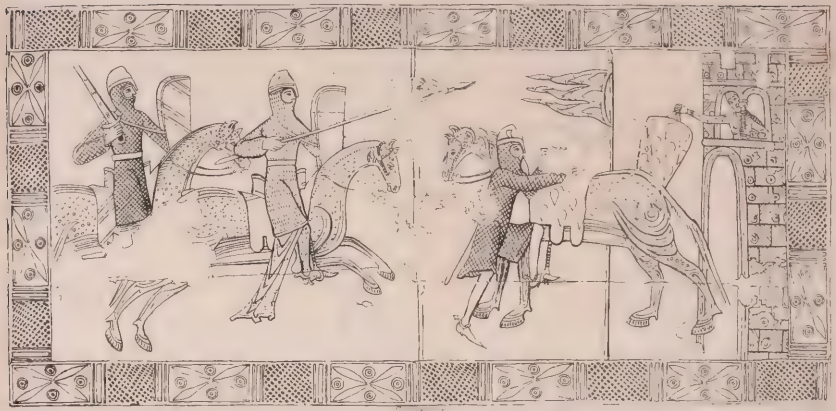
La bibliothèque de l'Arsenal vient de recevoir un nouveau don de M. le chevalier Nigra. Ce diplomate s'est voué à la publication intégrale et minutieuse des plus anciens textes celtiques. Déjà il avait publié et offert à la bibliothèque de l'Arsenal les gloses hiberniques du manuscrit de Turin, consistant, comme on sait, en fragments d'un commentaire sur l'Evangile de S. Marc. Cette fois, il a entrepris une édition complète des *Reliquæ celtichæ*, et la première livraison qu'il publie en ce jour contient la transcription du manuscrit irlandais de Saint-Gall. Cet ouvrage, qui remonte au IXe siècle, se compose de gloses marginales et interlinéaires ajoutées à un texte latin de la grammaire de Prixien. L'intérêt de ces gloses n'est que dans le langage, mais à ce point de vue il est très-grand, et nous possédons là un des vénérables et trop rares monuments de la langue de nos aïeux.

Un émail de l'exposition de Lille. — Mgr Barbier de Montault nous écrit :

Le sujet reconnu comme douteux par M. le chanoine Van Drival et indiqué par le propriétaire de l'émail comme étant une « Vierge martyre qui sort de prison pour être conduite au supplice, » me paraît susceptible d'une autre interprétation infiniment plus probable, si elle n'est pas rigoureusement exacte. Je juge, non d'après l'original que je n'ai pas vu, mais d'après la photographie, qui me paraît suffisante et que donne le dernier numéro de la *Revue*. Me basant sur des tableaux analogues dont sont pleins les Musées de Rome et sur la vogue qu'eut, au XVIe siècle, ce trait d'histoire romaine, j'y verrais ce qu'on est convenu, en iconographie païenne, d'appeler la *piété filiale* ou la *charité romaine*. Il s'agit d'une fille qui nourrit de son lait son vieux père condamné à mourir de faim dans la prison Tullienne. La prison fut transformée en temple par la reconnaissance du peuple qui lui donna le vocable de *Temple de la piété filiale :* sous le christianisme, cet édifice est devenu l'église de Saint-Nicolas de la Prison, *in carcere Tulliano*.

Sur l'émail on observe que le père, sorti de prison, est heureux de retrouver sa fille, pendant que les spectateurs témoignent leur étonnement et leur admiration de voir ce vieillard rendu à la vie et à la liberté par un tel dévouement.

J. C.



ESSAI SUR UN COFFRET

DU XIIe SIÈCLE

Appartenant à la Cathédrale de Vannes

Les chroniqueurs des premiers siècles du Moyen-Age nous ont laissé des notions peu précises sur les arts qui, alors en France, ne fixaient pas l'attention de l'historien. Malheureusement les luttes politiques, les querelles intestines de temps si agités couvrirent de ruines notre patrie et détruisirent la plupart des chefs-d'œuvre de nos premiers artistes.

La rareté des renseignements sur une matière si intéressante, jointe au petit nombre des spécimens qui nous ont été conservés, excite au plus haut point la curiosité de nos contemporains qui aiment à rechercher l'origine des arts sur notre sol.

Aussi la rencontre inattendue d'un objet, qui permet de discuter de nouveau ces questions controversées, est-elle une heureuse découverte.

Je viens donc avec empressement soumettre à l'appréciation des lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien*, quelques observations sur un coffret du XIIe siècle, qui appartient à la cathédrale de Vannes, et qui est aujourd'hui le plus bel ornement de la salle du Moyen-Age du Musée archéologique du Morbihan.

Ce meuble si curieux faisait partie de l'ancien trésor de la cathédrale de Vannes, détruit ou dispersé comme tant d'autres à la Révolution.

Ayant obtenu la permission de classer les archives capitulaires, après avoir enlevé la plupart des liasses, j'aperçus derrière de gros antiphonaires parisiens, un coffret en bois couvert de peintures et rempli d'ossements. La serrure se trouvant faussée, il devenait très-difficile de constater l'authenticité de ces reliques. Les costumes des personnages représentés sur toutes les faces de ce coffret me firent penser qu'il appartenait

à la seconde moitié du XIIe siècle. Quelques fragments de parchemin, attachés aux ossements qu'il renfermait, portaient le nom de saints, en écriture de la même époque.

Je cherchai dans les archives du Chapitre, si je ne découvrirais pas des documents qui me fourniraient quelques données sur son histoire. Je ne trouvai rien de bien précis ; néanmoins deux actes assez récents me permettent d'établir ce qui suit :

Au XVIIe siècle, derrière le maître-autel de la cathédrale de Vannes, était placé, sur une petite colonne, un reliquaire d'argent doré bien connu de tous sous le nom de *Corpora Sanctorum*. Il était ainsi exposé depuis des siècles à la vénération des fidèles, lorsque, le 16 août 1637, Sébastien de Rosmadec, évêque de Vannes, le fit ouvrir. Il voulait s'assurer s'il ne renfermait pas quelques ossements de S. Vincent Ferrier.

Pendant la Ligue, les Espagnols, appelés par Mercœur, avaient voulu s'emparer des reliques du patron de la ville de Vannes, leur compatriote; mais, avertis à temps, deux chanoines les cachèrent dans la sacristie, et moururent sans avoir indiqué l'endroit où ils les avaient déposées. Mgr de Rosmadec les faisait chercher en 1637.

Il délégua plusieurs chanoines afin d'examiner le *Corpora Sanctorum*.

Le procès-verbal de cette enquête, qui existe aux Archives de la cathédrale, nous dit que les commissaires firent procéder d'abord « à l'ouver-« ture de la dite châsse, couverte pour la plupart de lammes et figures « d'argent, et le surplus de lames d'érain, ou tous descouvertes, ayant été « l'argeant emporté ou usé par longueur de temps. Le serrurier ayant « osté un crampon de fer auquel estoit attaché un cadenat, auroit faict « ouverture de la dite chasse, à l'entrée de laquelle aurions trouvé un « parchemin, auquel étoit escript, en vieille escripture, ces mots :

« In ista cassa sunt reliquiæ infra scriptæ ; primo sanctorum Mauritii, « Candidi, Innocentis et Victoris ; item reliquiæ sanctæ Mariæ, sanctorum « confessorum Gildasii, Martini et Paterni, atque Joannis et sancti Eligii, « et pars capitis sancti Guingaloei confessoris et abbatis ; item humerus « sancti Juliani episcopi Venetensis, et en mesme lieu se sont trouvés « des fragments d'un vase d'albâtre blanc. De plus avons trouvé *une casse « ou petit coffret, peint de la façon de Flandre, lequel contient un pied de « largeur, de longueur un pied et demy et de hauteur quelques huict poulces, « fermée de claveure.* »

Les chanoines font une description très-minutieuse de tout ce qu'ils retirent de ce dernier coffret qui contenait un grand nombre de reliques parmi lesquelles se trouvaient toutes celles qui étaient indiquées sur le parchemin ci-dessus mentionné.

Leur visite terminée, ils referment le reliquaire et le rapportent à son ancienne place.

Au siècle suivant, des réparations importantes ayant été faites dans le chœur de la cathédrale de Vannes, on le plaça dans la sacristie à côté des bustes en argent de S. Vincent et de S. Guenhaël. Il y était conservé avec soin, lorsqu'à la Révolution on l'ouvrit de nouveau ; la châsse d'argent fut envoyée à la Monnaie ; mais le coffret, dont la matière était peu faite pour exciter la cupidité des spoliateurs, fut abandonné comme un objet de peu de valeur. Les prêtres constitutionnels le recueillirent, ainsi que toutes les autres reliques de la cathédrale, et, le 26 mai 1796, leur évêque, Charles le Masle, désirant constater l'authenticité des reliques que possédait cette église, en fit un inventaire à l'occasion de la réintégration des châsses de S. Vincent Ferrier à leur ancienne place. Le coffret qui nous occupe s'y trouve mentionné comme il suit : « Nous y fîmes en même « temps porter *une petite boîte peinte à la chinoise, bien fermée à clef, con-* « *tenant des reliques de plusieurs saints, appelée Corpora Sanctorum.* »

Après le Concordat, l'état de vétusté de ce petit meuble en fit tomber la serrure, aussi fut-il relégué dans le fond de l'armoire des Archives, où je l'ai retrouvé. Les ossements qu'il contenait étaient bien les reliques que les chanoines avaient inventoriées en 1637 : je les ai tous vérifiés. Ils portaient encore leurs petites bandes de parchemin, avec les inscriptions relatées dans ce premier inventaire ; et, comme je l'ai dit plus haut, l'écriture est du douzième siècle.

La présence de ce coffret dans la cathédrale de Vannes est constatée d'une manière certaine à partir de 1637 jusqu'à nos jours. Mais depuis combien de temps était-il placé derrière le maître-autel de cette église ?

Albert le Grand, dans sa Vie des saints de Bretagne, fournit, à ce sujet, un renseignement très-précieux. Dans le catalogue des évêques de Vannes, il dit que de 1177 à 1227 cette ville eut pour évêque Guethnénoc, prélat très-distingué, qui prit une part active dans la lutte que les Bretons eurent à soutenir, à cette époque, pour défendre leur indépendance [1]. De fréquents voyages le mirent en rapport avec les personnages les plus illus-

[1] En 1196, à la nouvelle de la captivité de la duchesse Constance, enfermée au château de Saint-James de Beuvron par Richard, roi d'Angleterre, Guethnénoc se retira à Saint-Malo de Beignon avec les évêques de Rennes, Nantes et Saint-Brieuc, et les barons de Bretagne, auprès du duc Arthur, dont il était le gouverneur, ainsi que Alain de Dinan, sénéchal de Bretagne. Ce prélat s'efforça de protéger le jeune prince contre les tentatives de ses ennemis ; enfin, l'ayant conduit à Paris, il le remit lui-même entre les mains du roi de France Philippe-Auguste.

tres du temps, et suivant la coutume, de nombreux présents lui furent offerts, parmi lesquels se trouvèrent d'insignes reliques, objet de la vénération d'un évêque si pieux. Il les mit, raconte l'historien des Saints de Bretagne, dans un coffret d'argent doré et en fit don à sa Cathédrale.

Albert le Grand cite le nom des saints dont les restes vénérés vinrent alors enrichir le trésor de la Cathédrale de Vannes[1] ; la plupart se trouvent mentionnés dans l'inventaire de 1637. Aussi tout porte à croire que Guethnénoc se servit, pendant ses voyages, du coffret en question pour y déposer des reliques. De retour dans sa ville épiscopale il le plaça, avec les ossements qu'il renfermait, dans la châsse d'argent dorée, ornée de figures, qui a disparu à la Révolution[2].

Ainsi, d'après des traditions constantes, confirmées par des pièces authentiques, nous fixons l'entrée de ce coffret dans la cathédrale de Vannes aux dernières années du XIIe siècle.

Il nous faut maintenant déterminer avec plus de précision la date et le lieu de son origine. Une étude approfondie des scènes et des costumes qui s'y trouvent représentés peut seule donner des résultats satisfaisants.

I. — Description du coffret

Cette petite boite est composée de planchettes de bois de chêne. Celle de dessus forme couvercle.

Elle mesure extérieurement en longueur 0^m 510^m, en largeur 0^m 243^m, en hauteur 0^m 210. Chaque planchette a 0^m, 008^m d'épaisseur.

Le couvercle est fixé au corps de la boîte par des ferrures du XIIe siècle. Elles consistent en deux charnières posées aux extrémités du coffret

[1] *Vie des Saints de Bretagne*, Nantes, 1637, p. 614.

[2] Albert le Grand aurait-il eu connaissance de l'enquête ordonnée par Sébastien de Rosmadec ? Je crois pouvoir affirmer le contraire. La première édition de son *Histoire des Saints de Bretagne* fut imprimée à Nantes cette même année 1637. De plus, le savant dominicain donne des renseignements très-précis sur la provenance de quelques-unes de ces reliques. Il avait donc sous les yeux des documents qui ont disparu depuis et qui lui permettaient de déterminer l'époque où ces reliques furent exposées à la vénération des fidèles dans la cathédrale de Vannes.

Un catalogue manuscrit des évêques de Vannes, rédigé à la même époque par un chanoine de Vannes, pour réfuter les erreurs d'Albert le Grand, confirme cette tradition. Ce chanoine dit, en parlant de Guethnénoc : « Il fit faire un petit coffret d'argent doré, où sont les reliques des saints. » *Annuaire du Morbihan*, 1844, p. 62.

et qui consistent en deux pitons roulant l'un dans l'autre ; ces pitons sont terminés par des pointes recourbées formant fleurons, et cloués sur les peintures dont ils couvrent une partie.

Au milieu du couvercle est fixé une anse rectangulaire, en fer, d'un travail assez grossier.

Une serrure à boîte fermait le coffret, mais cette serrure, ainsi que son moraillon, des plus simples, sont d'une époque de beaucoup postérieure, probablement du XVe siècle.

Enfin, des entailles pratiquées aux angles des faces principales indiquent que ce petit meuble avait des pieds probablement en bois.

L'intérieur du coffret est entièrement garni d'une toile écrue, solidement fixée sur le bois avec de la colle de fromage.

Les surfaces extérieures sont recouvertes d'une peau de parchemin, tendue et collée avec soin qui, tout en affermissant les joints des planchettes, offrait à l'artiste une surface plus unie que le bois pour étendre ses couleurs [1]. Celui-ci, après avoir appliqué sur le parchemin un épais

[1] C'était bien le système employé jusqu'à la fin du XIIIe siècle. Le moine Théophile, aussi appelé Rugerus, qui, suivant toute probabilité, vivait au milieu du XIIe siècle, a laissé les renseignements les plus authentiques sur les procédés employés à cette époque. Résumant dans sa *Diversarum artium schedula*, toutes les connaissances de son temps dans la pratique des arts consacrés à l'embellissement des édifices religieux, il nous dit que : « Pour fabriquer les portes « et les panneaux d'autels, après les avoir bien raclés, on les couvre de cuir ou « de cheval ou d'âne que l'on mouille avec de l'eau ; aussitôt que les poils sont « rasés, on exprime un peu l'eau, et dans cet état d'humidité, on fixe le cuir avec « de la colle de fromage » (livre Ier, ch. XVII). Notre coffret présente les mêmes particularités ; seulement, les surfaces étant moins étendues, l'artiste n'a pas cru devoir se servir d'un cuir trop épais. Une fois le parchemin fixé sur le bois, divers apprêts étaient encore nécessaires avant de poser les couleurs. Ainsi le peintre appliquait deux ou trois fois très-légèrement sur le parchemin un enduit composé d'un mélange de colle de peau et de plâtre brûlé comme de la chaux (livre Ier, ch. XVIII et XIX). Ayant, par ce moyen, obtenu une surface parfaitement blanche et unie, il étendait ses couleurs. Celles-ci étaient broyées suivant leur nature avec de l'huile de lin, de la colle ou du blanc d'œuf (livre Ier, ch. XXVIII), et avant de mettre une seconde couche, il fallait faire sécher la première au soleil. Une fois son ouvrage terminé, il le recouvrait en entier d'une colle-vernis nommée *Gluten vernition*, qui se composait d'huile de lin et de sandaraque. Toute sorte de peinture recouverte de ce vernis, ajoute Théophile, devient brillante et durable (livre Ier, ch. XXI). Les siècles ont prouvé l'excellence des recettes du vieux moine qui devait être contemporain des artistes qui ont exécuté notre coffret. (V. Migne, *Nouvelle Encyclopédie théologique*, tome XII, *Dictionnaire d'Archéologie*

enduit [1], qui devait servir de fond à ses tableaux a exécuté sur ces fonds des sujets variés.

Chaque panneau, grand ou petit, est divisé en deux parties égales par un trait jaunâtre et, pour marquer davantage la séparation, le peintre a donné deux couleurs différentes à ces parties. Le fond de la partie de gauche est d'un vert brun très-foncé. Tous les tableaux sont entourés d'une bordure large de $0^m,030^m$, composée de caissons rectangulaires alternés, les uns couverts d'un treillissage jaune sur fond jaune-brun doré, les autres portant un sautoir de quatrefeuilles allongées, blanchâtres, accompagné de quatre annelets, avec point au centre, de même couleur, sur fond noir.

Cette ornementation, faite au pinceau et à main-levée, présente de l'irrégularité, mais n'est pas dénuée d'élégance.

Quoique ce petit meuble renfermât des reliques, les scènes qu'il représente n'ont aucun caractère religieux. Il devait avoir eu dans le principe une autre destination; c'était sans doute un coffret à bijoux.

Sur le couvercle, à droite, une femme placée à la fenêtre d'une tour crénelée, présente un écu à un cavalier qui s'apprête à monter à cheval; près de lui est sa bannière. A gauche, deux cavaliers galopent dans la direction de la tour; le premier est armé d'une lance, le second d'une épée. Tous trois portent des écus qui paraissent blasonnés, et les mêmes signes qui s'y trouvent peints sont reproduits sur le casque de chaque personnage et sur la selle de son cheval.

Sur la face antérieure, à droite, est une tente conique, à gauche, un cavalier. Une dame et un varlet se trouvent placés des deux côtés de la tente, le varlet est à droite et présente un faucon à la dame qui occupe la gauche; celle-ci a le front orné d'une couronne, la main gauche appuyée sur la hanche; de la droite elle montre le cavalier. Ce dernier, dont le cheval se dirige vers la tente, est également couronné; un vaste manteau doublé de fourrures le couvre presque en entier; sa main gauche re-

sacrée, tome II.) M. l'abbé Bourrassé, dans sa préface sur Théophile résume les différents systèmes adoptés à l'époque où vivait ce moine-prêtre (col. 736). V. aussi les notes G col. 791 et R col. 781. Viollet-le-Duc, dans son *Dictionnaire raisonné du Mobilier français*, cite plusieurs meubles fabriqués d'après cette méthode. V. tome Ier, p. 7, la description de l'armoire du trésor de la cathédrale de Bayeux, qui date du commencement du XIIIe siècle; p. 8, l'armoire du trésor de la cathédrale de Noyon, des premières années du XIIIe siècle; enfin, p. 234 et 388, le beau retable de l'église de Westminster, du milieu du XIIIe siècle.

[1] Cet enduit est identique à celui qui, de nos jours encore, recouvre les panneaux russes et les cartons persans.

tient les rênes ; sur la droite est perché un faucon ; derrière lui est un arbre. Entre les cavaliers et la tente se dresse une petite colonne dont le chapiteau à volutes est muni d'un tailloir orné de perles.

Sur le côté droit, un ménestrel joue de la viole ; vis à vis de lui se tient une dame qui semble l'écouter avec attention.

Sur le côté gauche, deux fantassins, portant des épées, sont placés face à face ; ils n'ont pour armes défensives qu'un casque à nasal et un grand bouclier, qui les couvre presque en entier. Les casques et les boucliers paraissent blasonnés.

Sur la face postérieure, à droite, un cheval sellé et bridé est au pied d'un arbre ; à gauche un clerc donne la main droite à une dame ; de l'autre main, il tient une aumônière.

Tous ces sujets sont traités avec une grande naïveté, néanmoins le trait dénote une certaine habileté et montre clairement que l'artiste s'est rapproché de la nature. Les mouvements sont généralement bons ; plusieurs fois les lois de la perspective ont été observées avec succès : ainsi, l'archet du joueur de viole est perpendiculaire à l'instrument ; la position de la main saisissant le manche, et le mouvement des doigts appuyant sur les cordes ne sont pas mal rendus. Si nous en venons aux vêtements en général, nous voyons que le peintre semble avoir voulu exprimer, par des teintes différentes, le chatoiement d'une étoffe brillante, par exemple la soie ; enfin il a mis, avec intention, des ombres au bas des robes pour en faire ressortir les plis.

Souvent aussi les principes les plus élémentaires de la perspective ont été méconnus. Ainsi, dans le premier tableau, le cheval de droite est de beaucoup au-dessus du seuil de la porte de la tour, celle-ci est démesurément petite. L'artiste, il est vrai, se trouvait en présence d'une difficulté, l'espace ne lui permettait pas de donner à l'édifice la hauteur nécessaire ; enfin, le bas de la lance fixée derrière le cheval semble passer au travers de cet animal.

Bien d'autres irrégularités pourraient être signalées, néanmoins constatons dès à présent une recherche bien évidente du naturel dans tout l'ensemble du dessin. Nous n'avons à signaler qu'une seule exception, les arbres qui sont de pure convention.

Que représentent tous ces tableaux ? Est-ce la reproduction des principaux épisodes d'un de ces nombreux romans de chevalerie qui faisaient les délices de nos ancêtres ? Longtemps j'avais cru pouvoir donner une solution à cette première hypothèse ; mais, il faut bien l'avouer, jusqu'à ce jour mes recherches ont été infructueuses.

J'avais d'abord pensé aux *Romans de la Table Ronde* dont la Bretagne

revendique l'origine et la propriété. M. Michelant, conservateur à la Bibliothèque nationale, me signala un livre qui se trouvait ainsi catalogué dans Brunet : *Belle et délectable histoire du noble chevalier Gauvain, et de ses chastes amours, depuis, qu'en costume de moine, il délivra une duchesse jusqu'à ce qu'il fut proclamé duc de Bretagne (en Allemand, Strasbourg 1550, in-4°, fig. sur bois)* [1]. La dernière scène du coffret semblait faire allusion à cette aventure. En effet le costume, porté par le clerc paraît être une robe de moine et non le vêtement d'un prêtre. Malheureusement l'ouvrage allemand, indiqué par Brunet, n'existait pas à la Bibliothèque nationale. Je m'empressai d'écrire à Strasbourg, pensant que dans les riches bibliothèques que possédait autrefois cette ville, se trouverait ce curieux document. L'archiviste du département et le bibliothécaire de la ville consultèrent leurs catalogues, ils étendirent leurs recherches à la partie allemande des romans de chevalerie, ils interrogèrent plusieurs bibliophiles très-érudits : leurs efforts n'aboutirent à aucun résultat. Personne ne connaissait le livre en question. Ce fut alors que je m'adressai à M. Paulin Paris dont les travaux sur les romans de chevalerie ont éclairé bien des points douteux sur ces anciens poëmes. Il me répondit qu'il ne connaissait point le livre en question, et qu'il doutait fort que cette aventure appartînt aux Romans de la Table Ronde, car Gauvain, dans les ouvrages où il est fait mention de lui, n'a jamais pris l'habit de moine et ne fut jamais déclaré duc de Bretagne.

Ayant eu l'occasion de voir le coffret, M. Paulin Paris resta convaincu qu'il ne s'agissait ni de Gauvain ni de la Table Ronde; mais, suivant lui, ces dessins étaient antérieurs au cycle d'Arthur. Or, d'après la critique moderne, ces romans ont été écrits entre les années 1170 et 1250. La première de ces dates coïncide avec les renseignements fournis par l'histoire sur l'entrée de cette petite boîte dans la cathédrale de Vannes.

Il est donc impossible de rattacher, jusqu'à nouvel ordre, à une composition littéraire la suite des scènes représentées sur notre coffret. Beaucoup de romans du Moyen-Age ne sont point parvenus jusqu'à nous. Aussi, au lieu de chercher une solution inespérée, ne vaudrait-il pas mieux se demander si tous ces sujets ne font allusion qu'à une même histoire, ou bien s'ils représentent seulement les scènes principales de la vie des châtelains au XIIe siècle ? Jusqu'à preuve du contraire, je préfère me ranger à ce dernier avis, et voir : au premier tableau, un départ pour une expédition lointaine, ou bien encore un chevalier s'apprêtant à résister à une attaque dirigée contre son manoir ; au second, une chasse ; au troi-

[1] Brunet, tome Ier, p. 1507.

sième, un ménestrel charmant par les accords de sa viole les loisirs d'une châtelaine; au quatrième, deux chevaliers s'exerçant au maniement des armes. Le cinquième est plus difficile à expliquer. Que fait ce moine? Vient-il de recevoir de la dame dont il tient la main d'abondantes aumônes qu'il est chargé de distribuer aux pauvres, ou le prix de la rançon de quelque captif qu'il doit retirer des fers ? Ces explications sont bien vagues, et nous laissent dans une grande incertitude, néanmoins il est préférable de rester dans l'indécision plutôt que de porter un jugement prématuré qui pourrait être contredit un jour.

Contentons-nous donc, à la fin de ce travail, d'examiner avec soin toutes les particularités des différents costumes de chaque personnage, afin de fixer avec plus de précision la date de ce coffret, objet principal de cette étude.

DESCRIPTION DES COSTUMES.

Le XIIe siècle est éminemment une époque de transition, une véritable renaissance. Ce siècle, que l'on est porté à considérer comme un temps de barbarie, est loin d'en présenter les caractères lorsqu'on l'étudie de près. Sans doute de grands désordres, suite funeste des invasions des siècles précédents, apparaissent dans la société; mais, sous l'action civilisatrice de l'Eglise, la régularité s'établit peu à peu. Les grandes expéditions des croisades ont réveillé l'univers. Les populations de l'Ouest de l'Europe, alors pleines de jeunesse et d'énergie, se trouvent en contact avec une civilisation qu'elles ignoraient et se reconnaissent des aptitudes toutes spéciales pour les arts et les sciences.

Dans ces longues pérégrinations, l'ouvrier a trouvé l'art pour ainsi dire immobilisé dans le style grandiose de Bysance, il a pu contempler à loisir les plus beaux modèles de l'antiquité conservés en Orient; aussi, après avoir étudié les méthodes des Grecs, après s'en être rendu maître, de retour dans sa patrie, il cherche à s'affranchir des règles si précises d'un style plein de raideur, il étudie la nature, crée une nouvelle école. Au début elle est timide, mais bientôt son genre devient souple, dégagé, et au siècle suivant, cette école aura atteint son apogée, elle produira des chefs-d'œuvre admirables.

Ce mouvement est général : ainsi l'homme de guerre transforme de jour en jour ses armes pesantes, qui le protégeaient à peine contre les ardeurs d'un climat brûlant et les traits d'un ennemi redoutable, en un équipement plus léger et qui répond mieux aux fatigues qu'il lui faut supporter dans des expéditions longues et périlleuses. Alors aussi le com-

merce prend une grande extension, des importations nombreuses donnent naissance à de nouvelles industries; partout le désir du bien-être se fait sentir, et en présence des riches tissus de l'Asie, des costumes variés de ces contrées lointaines, les vêtements prennent chaque jour des formes plus élégantes : en un mot, tout se perfectionne.

Ces changements, très-fréquents, se produisirent en même temps sur beaucoup de points de notre sol et donnèrent lieu à des types très-divers.

Aussi l'archéologue, privé aujourd'hui de la plupart des données qui lui seraient nécessaires pour se reconnaître au milieu de ces transformations, est très-indécis. Souvent il lui est impossible de donner à ses conclusions la précision qu'il désirerait.

Ces réserves faites, étudions chaque costume en particulier.

COSTUME MILITAIRE.

Parmi les monuments des premières années du Moyen-Age qui présentent un grand nombre de costumes militaires, on remarque tout d'abord la célèbre tapisserie de Bayeux ; cependant nous n'y chercherons pas la plupart de nos points de comparaisons. En effet, cette tapisserie, que l'on attribue à la reine Mathilde, est certainement antérieure à la fin du XIe siècle. Or, l'ensemble des costumes des guerriers de notre coffret diffère notablement de l'accoutrement des soldats de Guillaume. Examinons en détail chaque partie de l'armement. Les cavaliers anglais et normands portent tous un casque conique à nasal ; sur le coffret ce casque est légèrement recourbé en avant. Cette modification est déjà apparente dans un manuscrit de la Bibliothèque Cotonienne de 1125 [1], elle est plus sensible sur l'émail du Musée du Mans où Geoffroy Plantagenet, mort en 1151, est coiffé d'un casque conique dont la pointe est très-recourbée [2]. Dans ce dernier exemple, le nasal a disparu. Souvent, pendant la première moitié du XIIe siècle, les chevaliers ne portent point cette barre de fer, chargée de protéger le visage et qui parfois était mobile.

Les cavaliers du couvercle du coffret portent des cottes à capuchon et

[1] Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du Mobilier français*, tome V. p. 75.

Je me suis surtout servi, dans cette étude, des articles savants que M. Viollet-le-Duc a publiés dans son *Dictionnaire raisonné du Mobilier français au Moyen Age*. Par cet ouvrage plein d'érudition, il a rendu des services inappréciables aux archéologues, en facilitant de beaucoup les recherches dans une matière si étendue et jusqu'alors si obscure.

[2] Viollet-le-Duc. *Dictionnaire du Mobilier français*, tome II, p. 78, pl. XXI.

à manches étroites faites de cuir ou de mailles. Le haubert de mailles ne fut adopté définitivement qu'après la croisade de Louis le Jeune, 1150; il descend alors plus bas que le genoux et est fendu par devant et par derrière, comme tous les vêtements que l'on portait à cheval. Quelques années après il est moins long [1]. Cette partie du vêtement militaire qui défendait le haut des jambes, était-elle ramenée en dedans de manière à former de larges braies, ou bien le poids du métal suffisait-il pour le faire s'adapter sur les jambes? Il est bien difficile de répondre à cette question, les dessins qui nous restent étant très-imparfaits; cependant tout porte à croire que le haubert du cavalier du milieu du couvercle du coffret est semblable à la cotte de l'homme d'armes qui monte à cheval. Les vitraux de Saint-Denis, exécutés d'après les ordres de l'abbé Suger avant 1140, en fournissent deux exemples; au premier vitrail, le croisé qui charge les Sarrassins porte un haubert identique à celui de notre cavalier. Ce genre d'armure est dessiné avec plus de précision au quatrième vitrail où un croisé, escaladant les murs d'Antioche, est revêtu d'un haubert dont la partie inférieure entoure la jambe [2]. Enfin M. Viollet-le-Duc cite, d'après le manuscrit d'Herrade de Landsberg [3], trois personnages dont le haubert se termine en forme de braie, à peu près comme l'était la cotte à armer normande.

Sous le haubert de mailles passent les pans d'une tunique qui devait recouvrir le gambison que tout guerrier portait sous le haubert; nous en parlerons plus au long lorsque nous étudierons les vêtements civils.

Les deux autres cavaliers ont une cotte de même forme que le haubert dont nous venons de donner une description. La matière seule diffère; cette cotte est jaune, strillée de rouge, c'est une espèce de brigne faite de cuir matelassé sur lequel est cousu un treillis de cuir ou de cordelettes, ce qui la rendait très-résistante [4]. Ce n'est plus la cotte garnie d'annelets de fer, aux manches larges, munie d'un capuchon et d'un plastron volet des soldats du XIe siècle. Celle de notre coffret paraît beaucoup plus légère.

Ces deux cavaliers ont les jambes recouvertes de chausses de cuir peint en vert. Ils n'ont point de chaussures spéciales, seulement des éperons

[1] Montfaucon, *Mon. de la Monarchie française*, tome Ier, pl. Ire, n° 1, p. 280.

[2] Montfaucon, *Mon. de la Monarchie française*, tome Ier, pl. XLI n° 4, p. 392.

[3] Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du Mobilier français*, tome V, p. 73 et suiv.

[4] Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du Mobilier français*, D. p. 402, et Dom Morice, *Preuves de l'Histoire de Bretagne*, tome Ier, pl. iij, n° 31, sceau d'Eon fils le comte pl. V, n° 39, sceau de Raoul de Fougères, et pl. VII, n° 59, sceau de Jarnogon de Rochefort.

dorés à une seule pointe conique et courte sont retenues au-dessus du talon par des brides de cuir, ornées de clous dorés, attachées à un seul œillet. On n'en connaissait point d'autres au XIIe siècle.

Le cavalier du milieu a les jambes recouvertes de mailles. Cette manière d'armer les jambes, nous dit Viollet-le-Duc, paraît avoir été adoptée tout d'abord sur les rives du Rhin, elle n'aurait été admise en France que vers les premières années du XIIe siècle [1]. Le premier exemple de ce genre d'armes défensives que l'on peut signaler se trouve dans le manuscrit d'Herrade de Landsberg. Les trois cavaliers, cités plus haut, ont le devant des jambes couvert de mailles lacées sur le mollet; cette dernière particularité n'est pas apparente sur le coffret. Le cavalier qui s'y trouve représenté semble avoir des chausses de mailles, vêtement plus perfectionné [2].

Enfin, ces hommes d'armes portent un écu qui n'est pas en amande, comme dans la tapisserie de Bayeux, mais triangulaire, arrondi aux deux angles supérieurs et pris dans un cylindre, il est suspendu au cou par une guige assez longue, le cavalier le tient très en avant.

Cette dernière forme fut surtout adoptée dans la seconde moitié du XIIe siècle. A cette époque l'umbo disparaît et les bandes de métal, qui renforçaient l'écu, recouvrent le cuir qui protégeait le bord de l'écu contre l'humidité et donnent ainsi naissance à une série d'emblèmes dont nous nous occuperons bientôt.

Tous ces personnages ont pour armes défensives des épées et des lances. Les lances sont surmontées d'un fer en forme de losange, l'autre extrémité est terminée en pointe pour pouvoir être facilement fixée en terre. Au sommet de la hampe flotte, rattachée seulement par les deux points extrêmes, une oriflamme à trois pointes faite d'une étoffe, sans doute riche, mais qui paraît assez commune. Ces oriflammes indiquent des personnages importants, mais elles n'ont aucun signe caractéristique. Tous ont les reins entourés d'un ceinturon de cuir dont on n'aperçoit point la boucle et qui soutient le fourreau de l'épée; celui-ci est rejeté en arrière.

[1] Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du Mobilier français*, tome V, p. 87.

[2] Je n'en ai pas trouvé d'autres exemples pour le XIIIe siècle. Montfaucon, tome Ier, pl. XXXII, p. 349, et pl. XXXIV, p. 370, cite deux statues qui sembleraient contredire cette opinion. L'une représente Héli comte du Maine, mort en 1109, mais il ne peut préciser la date du tombeau qui serait de beaucoup postérieure à la mort de ce prince. L'autre est celui d'un chevalier enterré dans l'abbaye de Bonneval en Beauce, mais aucune inscription, aucun blason ne lui a permis de déterminer ni le nom, ni la date de la mort de ce personnage.

Seul, le troisième cavalier tient à la main une épée qui est de moyenne taille, très-large au talon et arrondie à la pointe. La lame est ornée de lettres et de signes dont il sera difficile de déterminer le sens [1]. Les quillons de cuivre, ou de métal doré, sont légèrement recourbés vers la pointe ; le pommeau est cylindrique ; au centre se trouve une petite croix dans un cercle [2].

Au quatrième tableau, deux fantassins portent des épées identiques. Ces guerriers n'ont pour armes défensives qu'un casque à nasal et un large bouclier rectangulaire dont les coins sont arrondis. Ce bouclier, d'une forme et d'une dimension extraordinaires, couvre l'homme d'armes presque en entier et n'est point retenu sur les épaules par une courroie, afin que l'on pût s'en débarrasser plus facilement. Il devait être très-gênant dans une bataille rangée ; aussi, tout porte à croire, que le peintre a voulu figurer ici, non un combat singulier, mais deux chevaliers s'exerçant au maniement des armes. En effet ces personnages n'ont point revêtu par-dessus le costume civil un vêtement de guerre, comme cela se pratiquait toujours au Moyen-Age ; leur tête seule est protégée par le casque à nasal, le reste du corps est garanti par ce vaste bouclier qui, d'après nous, n'aurait servi que dans les exercices militaires en temps de paix. Tout au plus pouvait-on l'utiliser dans un siège, où il aurait tenu lieu de pavois. D'après la tapisserie de Bayeux on suspendait quelquefois des écus aux tours et aux donjons des chateaux-forts et des villes, on en voit un exemple dans la représentation de la ville de Dol [3].

Comme je l'ai dit plus haut, sur tous les écus et boucliers sont dessinés des emblèmes qui se trouvent reproduits sur le casque de chaque guerrier et sur la selle de son cheval. Cette particularité est très-caractéristique. En effet, ces signes doivent-ils être rangés parmi les emblèmes héraldiques dont l'origine remonte au commencement du règne de Philippe-Auguste, ou bien sont-ils purement personnels ?

Depuis les temps les plus reculés, chaque combattant, pour être plus facilement reconnu des siens, peignait sur son bouclier des emblèmes qui variaient suivant le caprice de l'individu : aucune règle ne dirigeait son choix. Mais à la fin du XIIe siècle, comme l'a si bien établi M. Anatole de

[1] C'était l'usage au XIIe siècle de damasquiner des inscriptions en or et en argent, soit sur la lame, soit sur la garde de l'épée. Viollet-le-Duc, tome V, p. 369.

[2] Souvent le pommeau de l'épée renfermait des reliques, aussi jurait-on sur le pommeau et non sur la croix formée par les quillons, ainsi que quelques personnes l'ont supposé. Viollet-le-Duc, tome V, p. 369.

[3] Montfaucon, *M. de la Monarchie française*, tome II, pl. II, 1er rang, p. 10.

Barthélemy dans son *Essai sur l'origine des armoiries féodales*[1], ces signes prennent un caractère tout particulier. Ils ne servent plus seulement à distinguer le chevalier, mais appartiennent à une terre noble; chaque fief a le sien, et le seigneur qui en est propriétaire le porte dans les combats. C'est à la suite de l'emblème, qui caractérise la terre à laquelle ils sont attachés, que marchent les vassaux qui la servent.

Alors ces signes sont assez simples et faciles à distinguer. Ils sont ou la représentation d'objets appartenant au règne végétal et animal, ou proviennent de ces modifications apportées à l'écu dont nous avons parlé plus haut, modifications qui donnèrent naissance aux croix, aux bandes, aux barres, aux fasces, aux chevrons, aux sautoirs, aux bordures, pièces héraldiques les plus usitées dans les armoiries anciennes[2].

Les signes peints sur le coffret appartiennent à cette dernière catégorie. En voici la description : Le premier cavalier porte. d'or au semis d'écus de gueules ; le second, d'or au chef de gueules ; le troisième, d'or à trois cottices de gueules ; le premier fantassin. d'or à l'escarboucle évidée de sable, à la bordure de même ; le second, barré d'or et de gueules à la bordure de sable chargée de besants sans nombre[3].

Tous ces emblèmes paraissent de pure convention, et il serait impossible de les attribuer à un seigneur du temps ; néanmoins on peut les considérer comme appartenant à l'origine des armoiries féodales.

Quant à la reproduction de ces signes sur le casque du chevalier, l'histoire mentionne plusieurs fois cet usage. Ainsi le moine Jean parle des lions semés sur le bouclier, la coiffure, les vêtements et jusqu'à la chaussure de Geoffroy Plantagenet, à la cérémonie de son entrée dans la chevalerie, récit que confirme l'émail du musée du Mans qui provient de son tombeau et dont nous avons déjà parlé.

Je n'ai point rencontré au XIIe siècle de cavalier dont la selle du cheval portât les emblèmes de son maître ; mais, au siècle suivant, cet usage devient général ; le destrier était couvert la plupart du temps d'une housse aux armes du seigneur qui le montait. Notre coffret donnerait un des premiers exemples de cette coutume qui bientôt deviendra générale.

[1] Essai sur l'origine des armoiries féodales et sur l'importance de leur étude au point de vue de la critique historique, par Anatole de Barthelémy, *Mémoires de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, 1872, p. 20.

[2] Idem, p. 15.

[3] Viollet-le-Duc, tome IV, p. 218, pl. XLI. V. aussi Montfaucon, tome II, pl. XII, no 7, p. 71.

COSTUMES CIVILS.

Ce petit meuble offre un spécimen très-original du costume privé des gens de qualité pendant la seconde moitié du XIIe siècle. Tous, guerriers, chasseurs et ménestrel portent une tunique descendant jusqu'aux pieds; les manches en sont justes; la jupe est fendue par devant et par derrière. Tantôt les deux pans flottent sur les côtés. d'abord quand ce vêtement est porté à cheval. et aussi toutes les fois qu'il ne fallait pas se livrer à des mouvements trop vifs. Dans cette circonstance, pour ne point être gêné par ce costume embarrassant, les deux extrémités en sont ramenées entre les jambes et forment un large pantalon ; le 4e tableau de notre coffret en fournit un exemple. Ce vêtement n'est pour moi ni une robe ni un bliaut ; ce qui se rapproche le plus de tout l'ensemble de ce costume est : 1° le pourpoint rembourré sur la poitrine, les épaules et le dos, appelé gambison, que l'on mettait sous le haubert, afin de préserver le corps du frottement de la maille, ce qui aurait rendu cette armure insupportable, et en même temps empêchait les coups portés sur la maille de contusionner le combattant; 2° la tunique qui était jointe au gambison et descendait jusqu'aux chevilles, pendant la seconde moitié du XIIe siècle [1]. La tunique était-elle placée sous le gambison ou dessus ? En examinant bien le ménestrel du 3e tableau, on remarque, sous les pans ouverts de la tunique de ce personnage, un vêtement assez court, de couleur jaune pointillé de noir, ce qui ferait supposer qu'il est fait de cuir piqué. De plus cet homme, comme le guerrier du 4e tableau, a les seins très-saillants, cette particularité indique, il me semble, que le vêtement est plus épais sur la poitrine. Tous ces personnages porteraient donc d'abord une espèce de gambison rembourré à la partie supérieure que recouvrirait ensuite la longue tunique à pans. Dans ce dernier cas, pour aller en guerre, le chevalier n'avait plus qu'à passer le haubert. En temps de paix ce vêtement très-résistant permettait de se livrer sans danger à des exercices dangereux. Viollet-le-Duc [2] ajoute que le gambison n'était nécessaire qu'au chevalier qui portait la cotte de mailles ou le haubert jazeran ; si au contraire il s'armait de la broigne ou de toute autre cotte qui n'était point munie de mailles. ce vêtement ne lui était d'aucune utilité. particularité observée au premier tableau du coffret. En effet les pans de la longue tunique qui vient d'être

[1] Viollet-le-Duc, tome V, p. 79.
[2] Viollet-le-Duc, tome V, p. 140.

décrite apparaissent seulement sous le haubert du cavalier entièrement couvert de mailles[1].

Au deuxième tableau, le chasseur est lui aussi revêtu de cette tunique.

En effet, sur la selle de ce cavalier, apparaît une bande d'étoffe qui, pour moi, appartient au vêtement de ce personnage et n'est autre chose que l'un des pans de la longue tunique que portent le ménestrel, les fantassins, et qui apparaît sous le haubert du chevalier du milieu du couvercle. Sans doute cette bande d'étoffe est plus longue que la jambe de ce guerrier et du chasseur; et si elle avait réellement les dimensions que lui donne l'artiste, elle aurait fort entravé la marche de l'homme à pieds ; mais, en pareille circonstance, le peintre observe rarement les lois exactes de la perspective, et d'ailleurs, en examinant de près le ménestrel, on remarque que les pans de sa tunique dépassent les pieds. De plus, il est bien évident, au premier tableau, que cette bande d'étoffe sort de dessous le haubert, car elle recouvre en partie la jambe de l'homme d'armes et ne déborde pas au-delà de son armure.

Il est plus difficile de déterminer les contours exacts des lignes qu'elle forme sur le chasseur. La jambe se trouve couverte jusqu'au genou ; mais est-ce la partie inférieure d'une tunique semblable à celle du varlet, ou seulement le pan de la jupe qui passe ainsi sur les chausses de cuir ? Les couleurs et les teintes étant les mêmes, il est difficile de répondre à cette question. Cependant, jusqu'à preuve du contraire, je préfère ne voir ici que la tunique à pans qui vient d'être décrite[2].

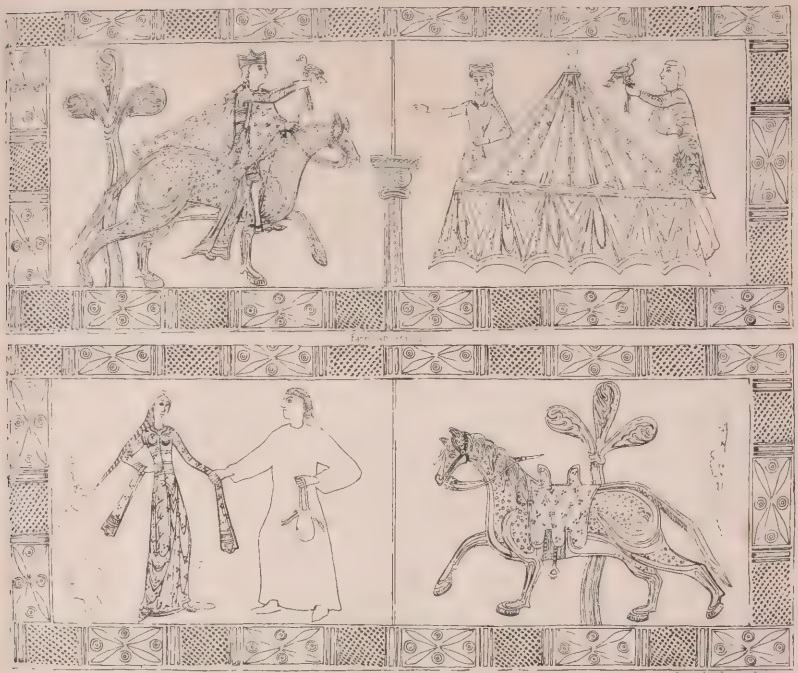
Le vêtement civil est complété par un maillot dont l'extrémité est très-aiguë et qui, suivant Viollet-le-Duc, devrait s'appeler braies à pied ou braies chausses.

[1] Viollet-le-Duc, tome III, p. 285, donne le dessin d'après le manuscrit d'Hercade de Lands-Berg d'une manière de connétable du roi Pharaon. Ce personnage est vêtu d'une tunique mi-partie dont la jupe est fendue et profondément barbelée par le bas; l'épée est attachée sous la cotte.

[2] Souvent on remarque sur les sceaux de la seconde moitié du XIIe siècle, une bande d'étoffe qui semble appartenir à la selle du cavalier ; je préférerais y voir le pan de la tunique que je viens d'étudier. Voir Dom Maurice, *Preuves pour servir à l'histoire de Bretagne*, tome 1er, pl. V, n° 42, sceau d'André de Vitré; pl. VI, n° 49, le sceau de Noël, comte de Nantes, fils désavoué du duc Conam III; N° 51, le contre-scel de Geoffroy, fils du roi Henri. 1184; pl. VIII, n° 64, le sceau de Conan IV le Petit. Quelque chose d'analogue se voit dans les vitraux de Saint-Denis, Montfaucon, tome 1er, pl. L, nos 1 et 2 ; voir le croisé chargeant les Sarrasins et le Sarrasin fuyant de Nicée.

COFFRET DU XIIe SIÈCLE APPARTENANT A LA CATHÉDRALE DE VANNES

PL. II



COSTUME DU CHASSEUR.

Outre ce long vêtement, le chasseur porte : 1° une coiffure assez difficile à définir. C'est une espèce de couronne ou toque ronde, surmontée de trois pointes apparentes; celle du milieu est plus élevée que les deux autres. La dame, qui se trouve vis-à-vis de ce cavalier, a la tête ornée de la même coiffure. Elle était donc commune aux deux sexes. J'ai eu bien de la peine à en rencontrer d'analogues; il me semble qu'il y en a à peu près de semblables sur les vitraux de Saint-Denis, représentant l'entrevue de Constantin et de Charlemagne [1].

2° Il est couvert d'un manteau demi-circulaire. Ce vêtement très-ample est doublé de fourrure, probablement d'hermine, et retenu sur l'épaule droite. Ces manteaux étaient très-usités au Moyen-Age, c'était un signe de distinction ; on les agrafait ordinairement sur l'épaule, soit avec une fibule, soit avec des lacets ou un nœud. Cette mode persista jusqu'au commencement du règne de Philippe-Auguste : alors le manteau se porte comme une chape.

3° La main droite, qui soutient un faucon, est garantie par un gant de cuir très-épais. La manche droite est garnie tout du long par un pointillé blanc. Cette ornementation pourrait faire supposer que cette manche est munie d'une rangée de boutons d'argent. Je préfèrerais y voir un caprice du peintre, s'efforçant de donner des reflets particuliers aux bras.

Enfin le chasseur a des éperons noirs, pointillés de jaune, comme les courroies qui les retiennent.

COSTUME DU VARLET.

A l'extrémité droite du même tableau, est un varlet, dont la tête est découverte. Il tient de la main gauche un faucon. Cet homme a pour tout vêtement apparent : 1° une tunique à manches justes, qui descend jusqu'aux genoux et n'est point serrée à la taille ; 2° des chausses comme les autres personnages du coffret.

La main droite paraît être couverte d'un gant de peau. La manche est ornée d'un pointillé blanc qui va du poignet au coude.

[1] Montfaucon, t. Ier, XXIV et XXV, p. 299 ; voir aussi dans Viollet-le-Duc, t. III, p. 137, un très-curieux couvercle d'un sarcophage du milieu du XIIe siècle, déposé dans le musée de Niort, représentant des chasses.

OBSERVATION GÉNÉRALE.

Je n'ai pas encore parlé de la coiffure des hommes qui tous, sauf le chasseur et les guerriers, ont la tête nue : leurs cheveux sont noirs, courts par devant ; ils laissent le front et les oreilles dégarnies et forment derrière la tête un léger bourrelet. Aucun de ces personnages ne porte de barbe. Néanmoins toutes les chroniques du temps, les romans de chevalerie, les monumemts les plus authentiques donnent la barbe comme un signe de noblesse : elle aurait été conservée jusqu'au règne de Philippe-Auguste.

On signale cependant quelques rares exceptions. Ainsi les seigneurs couronnés des bas-reliefs de l'intérieur de l'église du Vézelay (1100) sont représentés imberbes [1]. De même les Normands de la tapisserie de Bayeux n'ont point de barbe; seuls les Saxons portent la moustache, ce qui faisait dire aux espions d'Harold que l'armée de Guillaume semblait être composée de prêtres, car pas un des soldats n'a ni barbe ni moustache [2]. D'où on infère, ajoute Montfaucon, que du temps de Philippe Ier on ne portait en France ni barbe ni moustache. Les Croisés représentés sur les vitraux de Saint-Denis sont également sans barbe. Elle est indiquée, quelquefois, même très-longue, sur le visage des Sarrasins. Enfin, les chevaliers tirés du manuscrit d'Herrade de Landsberg, qui ont tant d'analogie avec ceux du coffret, n'en ont point. D'où on peut conclure que cet usage n'était pas général au XIIe siècle et surtout à la seconde moitié.

COSTUME DES FEMMES.

Le costume des femmes sur notre coffret est d'une très-grande simplicité. Ce n'est pas cette toilette riche et élégante que portaient au XIIe siècle les dames de condition [3]. Toutes, sauf la femme qui se tient près de la tente, ont la tête découverte ; leurs cheveux, séparés par une raie sur le milieu du front, sont ramenés en arrière et laissent les oreilles découvertes ; ils forment une longue mèche qui se termine en pointe et autour de laquelle est enroulée une bandelette, sans doute de soie ou de fil d'or.

Cette coiffure était très-usitée au XIIe siècle. Les statues des reines de France des églises de Saint-Denis, de Sainte-Marie de Nesle au diocèse de

[1] Viollet-le-Duc, tome III, p. 182.

[2] Montfaucon, tome II, p. 22.

[3] Viollet-le-Duc, tome III, p. 186, pl. V.

Troyes, de Notre-Dame de Paris, de Saint-Germain des Prés, etc. [1], portent toutes de longues nattes qui tombent devant les épaules ; l'artiste n'aura pu, sur notre coffret, en représenter qu'une seule. Cette coiffure fut abandonnée vers 1170 ; alors les femmes cachent leurs cheveux sous des bandeaux [2].

Le reste du corps est entièrement recouvert par une robe juste à la taille, qui est très-longue [3] et à peine fendue par devant en forme de cœur. Le cou est complétement dégarni ; le tour du cou est bordé d'une garniture jaune qui ne paraît être qu'un simple galon. Cette ornementation entoure également l'encolure des hommes.

Deux de ces femmes, l'une qui écoute le ménestrel et l'autre qui donne la main au moine, ont des manches qui se prolongent d'une manière démesurée, et tombent en fourreau jusqu'à terre; une ouverture est pratiquée à la hauteur du poignet pour laisser passer les mains.

Ces manches pouvaient servir de manchon ou de gants, afin de préserver du froid [4].

Elles paraissent avoir été adoptées par les dames de la plus haute condition. Montfaucon donne le portrait d'Agnès de Baudement, dame de Braine (Aisne), troisième femme de Robert de France, comte de Dreux, cinquième fils de Louis le Gros ; cette figure est tirée de son sceau attaché à une donation qu'elle et son mari firent en 1158 à l'abbaye de Saint-Yves de Braine. Cette mode dût être modifiée de bonne heure ; car, sur la statue du tombeau de cette même princesse, qui vivait encore en 1212 et qui fut enterrée au milieu du chœur de l'église de Saint-Yves de Braine, abbaye des Prémontrés, son habillement est bien différent [5].

Toutes ces femmes portent des chaussures. Au Moyen-Age le luxe de cette partie du costume fut poussé jusqu'à des raffinements d'élégance

[1] Montfaucon, tome Ier pl. VIII, XV et XVII.

[2] Viollet-le-Duc, tome III, p. 195.

[3] Mode adoptée surtout dans les provinces de l'Est qui avoisinent le Rhin. Viollet le Duc, tome IV, p. 240.

[4] Viollet-le-Duc, tome IV. p. 81, fig. 4, d'après un manuscrit de la Bibliothèque nationale, XIIe siècle.

[5] Sur le sceau de la princesse Marie, femme de Henri le Libéral, comte de Champagne et de Brie (1142-1181), cette dame est représentée avec des manches très-longues au poignet. Ne faudrait-il pas plutôt voir dans ce dessin ces manches serrées, des épaules au-dessus du coude, et se terminant par un évasement démesuré, taillé en rond. — Montfaucon, tome II, pl. XII, fig. 5 et 6, p. 71. — *Magasin pittoresque*, 1851, p. 222. — Viollet-le-Duc, tome IV, p. 240, fig. 7 et p. 422, fig. 7 et 8.

excessifs. Les dames de notre coffret ont aux pieds des souliers très-échancrés sur le cou-de-pied. La semelle et la partie postérieure sont garnies de clous dorés ; le dessus de cette chaussure est formé de petites bandes qui laissent voir entre elles le bas de chausses ; la pointe est aiguë. Ils sont fait probablement de cuir ou d'étoffe noire, le quartier est très-haut : c'est bien le soulier de la seconde moitié du XIIe siècle, tel que nous le donne M. Violet-le-Duc [1].

Les jambes sont sans doute garnies de chausses.

COSTUME DU MOINE.

Un dernier personnage dont nous n'avons encore rien dit est le clerc qui est représenté au cinquième tableau. Sa tête est nue ; les cheveux, coupés très-ras par devant, laissent les oreilles découvertes et forment derrière la tête un léger bourrelet ; ils sont gris. Sur le sommet du crâne apparaît une large tonsure Ce clerc ne porte point de barbe. Son vêtement très-ample est noir et descend jusqu'à la cheville ; point de ceinture autour des reins ; les manches sont assez justes. Un capuchon est rejeté sur le dos. Le dessin, assez obscur dans cet endroit, ne permet pas de voir si ce capuchon est attaché à une cagoule ou cucule, vêtement sans manches que portaient ordinairement les moines par-dessus la robe. Il me semble qu'ici le capuchon est adapté à cette robe. En outre, le clerc porte une chaussure brune sans talons qui couvre entièrement les pieds et dont les extrémités disparaissent sous la robe : il est donc impossible d'en déterminer la forme précise.

Enfin, il tient à la main gauche une aumônière. La forme la plus ancienne de cette bourse, nous dit M. Viollet-le-Duc, est celle d'un petit sac avec deux cordons (coulants) pour le fermer et un autre cordon pour l'ouvrir et le suspendre à la ceinture ; on s'en servit dès le commencement du XIIe siècle. C'est la description très-exacte de l'aumônière qui nous occupe ; elle paraît être faite de cuir et est d'une grande simplicité. Tous ces caractères semblent indiquer qu'il s'agit d'un moine et non d'un prêtre.

L'abbé Chauffier.

(La fin au prochain numéro.)

[1] Viollet-le-Duc, tome IV, p. 335 et 336, fig. 3.

CATHÉDRALE DE SÉVILLE

La cathédrale de Séville est certainement le plus bel édifice chrétien de la Péninsule, bien que celle de Burgos puisse presque rivaliser avec elle ; elle a remplacé la principale mosquée qui datait de 1171. Après la conquête de Séville par S. Ferdinand, l'abbé Don Gutierre, plus tard évêque de Cordoue et, en 1250, archevêque de Tolède, purifia la mosquée et la consacra au culte catholique, le 22 décembre 1240 ; elle servit de temple chrétien jusqu'au commencement du XVe siècle. Le 9 juillet 1401, le Chapitre de Séville résolut d'ériger sur son emplacement une cathédrale tellement belle qu'elle n'eût pas sa pareille au monde, *erigir una tal y tan buena que no haya otra su igual.* Suivant l'annaliste Zuñiga, un des chanoines s'était écrié : *Fagamos una iglesia tan grande que los que la vieren nos tengan por locos*, « Faisons une église si grande que ceux qui la verront nous tiennent pour fous. » Le Chapitre appela à son aide les artistes les plus habiles ; deux années furent employées à la démolition de la mosquée dont on ne conserva que quelques pans de murs, une porte et le minaret ; l'œuvre, commencée en 1403, ne fut complète que le 4 novembre 1519.

Tout le monument et ses dépendances sont exhaussés sur des degrés appelés *las gradas,* et entourés de colonnes antiques de marbre vert ou de granit provenant de l'antique Hispalis, servant de bornes et réunies entre-elles par des chaînes.

La façade occidentale présente trois portes ; celle du milieu, énorme et ogivale, a conservé toutes ses consoles à ses archivoltes, à ses côtés et à ses contreforts, mais pas une seule des statues qu'elles portaient ; au-dessus est une rose assez lourde. Les deux autres portes, semblables

entre elles, sont beaucoup plus petites, mais elles ont encore leurs statues de saints en terre cuite, *barro cocido*, œuvres de Lopez Marin qui paraît s'être efforcé d'imiter, pour la forme et le style des draperies, la manière d'Albert Durer. Au-dessus de la porte de gauche est un Baptême de Jésus-Christ, composé de trois statues : Jésus-Christ, S. Jean et un ange. La porte de droite, nommée, je ne sais pourquoi, *puerta san Miguel*, offre à son tympan un bas-relief, représentant l'Adoration des bergers.

A la gauche de la façade, fait suite le *sacrario* dont je parlerai plus loin ; à la droite est une annexe qui se prolonge en retour sur le côté sud de la cathédrale. Ces constructions sont restées incomplètes jusqu'à la porte du transept méridional, au-delà de laquelle elles sont terminées. Ce grand bâtiment, très-laid et déparant fort ce côté de la cathédrale, est surmonté d'innombrables ornements ayant la forme de pions d'échecs ou de quilles.

Par suite de la malencontreuse addition de cette annexe, la porte méridionale se trouve en retraite de toute son épaisseur, au fond d'une petite cour fermée par une grille. Cette porte encore inachevée est nommée porte de l'horloge, *puerta del reloj*, et aussi *puerta de san Cristobal*, à cause du voisinage d'une grande fresque de S. Christophe dont je parlerai.

Aux côtés de l'abside sont deux portes, celle de *la campanilla* et celle de *la torre*. Je ne sais d'où provient le nom de la première que rien ne paraît motiver ; c'est une jolie porte ogivale accompagnée de statues de saints et d'anges, dont trois mutilées ; le beau bas-relief qui orne le tympan représente l'Entrée de J.-C. à Jérusalem.

L'abside de la cathédrale est du XVIe siècle ; elle forme un hémicycle flanqué de deux segments de cercle. Le rez-de-chaussée est orné de pilastres doriques ; un second ordre en attique a des pilastres ioniques entre lesquels sont sculptées de grandes armoiries impériales La frise est ornée de rinceaux, et le tout est couronné d'une balustrade également surmontée de quilles.

La *puerta de la torre*, ouverte entre l'abside et la *Giralda*, est semblable à celle de la *campanilla ;* seulement toutes les statues qui l'accompagnent sont des anges, et le bas-relief du tympan est une Adoration des Mages.

La *Giralda*, cette tour célèbre qui servait de minaret à la mosquée était plus ancienne qu'elle, ayant été érigée à la fin du Xe siècle par le fameux savant arabe Mohamed Geber ou Haever qui en avait fait un observatoire et ne lui avait pas donné plus de 83 mètres de hauteur : elle était couronnée de quatre énormes globes de métal doré ; je lis dans quelques auteurs que ces globes enfilés, comme à Cordoue, sur une tige de fer, furent renversés par un tremblement de terre en 1595 ; il y a évidemment erreur puisque l'exhaussement de la tour mauresque est antérieur à cette époque. Quoi

qu'il en soit, cette tour était regardée comme une huitième merveille du monde, et un vieux manuscrit lui adresse ces vers :

Tu maravilla octava, maravillas
A las pasadas siete maravillas.

« Toi, huitième merveille, tu émerveilles les sept merveilles passées. »

La tour est tout en briques et si solidement construite qu'aujourd'hui encore les arêtes en sont aussi vives qu'au premier jour ; elle devient plus étroite à mesure qu'elle s'élève, mais d'une manière insensible à l'œil. A la base, ses murs ont près de 3 mètres d'épaisseur ; ils sont percés de ces élégantes fenêtres doubles à arcs trilobés qui ont conservé le nom arabe *d'ajimeces*. Dans la partie supérieure, les faces de la tour sont couvertes de riches entrelacs dans le goût mauresque, surmontant des arcades feintes. Une rampe à pente douce, pavée en briques et interrompue par dix-huit paliers, suit les contours intérieurs de la tour dont le centre est occupé par un massif carré de 7 m. 60 de diamètre ; on pourrait y monter à cheval si la petitesse de la porte permettait d'entrer ; la rampe conduit jusqu'à la plate-forme où s'arrêtait l'œuvre de l'architecte arabe. Au-dessus de cette plate-forme, la tour fut exhaussée de 33 m. 30 c. en 1568 par l'architecte Hernan Ruys de Burgos, l'auteur de la cathédrale si malheureusement implantée dans la mosquée de Cordoue, et la hauteur totale de la *Giralda* se trouva portée à 116 m. 30. Cette addition, formant un élégant beffroi, se compose de trois corps ; le premier, dans le style des derniers temps de la Renaissance, forme une sorte de temple carré dont chaque face est percée de cinq baies : celle du milieu, seule à plein-cintre, est plus haute que les 4 autres qui sont surmontées d'architraves. Chaque baie contient une cloche. Le second corps, en retraite sur le premier, est également carré, entouré d'une balustrade et percé à chaque face d'une grande arcade. Sur sa frise on lit en lettres colossales : *Nomen Domini fortissima turris.* Enfin, le troisième corps, plus étroit encore et de forme circulaire, est surmonté de la fameuse statue à laquelle la tour entière doit son nom : la *Giralda*, la girouette, est une statue en bronze doré de la Foi, fondue par Barthélemy Morel en 1570. Cette statue qui pèse 1400 kil. est placée sur la pointe du pied dans un tel équilibre que, grâce au voile qu'elle tient déployé, elle tourne au moindre vent. Singulier rôle qu'on fait jouer ici à la Foi ! Mieux appropriée à un pareil usage est à Venise la statue de la Fortune. Quoique placée depuis bien peu d'années, la Giralda était déjà en grande renommée au temps des Cervantes. « L'incomparable Cassildée de Vandalie, dit le chevalier des Miroirs, m'envoya défier la Giralda, cette fameuse géante de Séville qui, sans sortir jamais de place, est cependant toujours

en action et fait bien voir qu'elle est la créature du monde la plus remuante et la plus légère. J'y allai, je la vis et je la vainquis, et je la fixai, aidé du vent du Nord qui souffla toute une semaine. »

C'est dans cette tour que, sous le règne de Henri III (1390-1406), fut placée la première horloge publique qu'on ait vue en Espagne.

La porte qui, au nord de la cathédrale, fait face à la *calle de Colon* est la *Puerta del Pardon* qui fit partie de l'enceinte de la mosquée. C'est une porte moresque très-finement ornementée, dont la partie supérieure est une addition datant de 1519, époque à laquelle la porte presque ruinée fut restaurée par Bartolomé Lopez. Dans ce frontispice de style renaissance, est un grand bas-relief représentant Jésus chassant les vendeurs du temple. Aux côtés de l'arc en fer à cheval sont, sur des consoles, les statues colossales et fièrement campées de S. Pierre et de S. Paul, et, au-dessus d'elles, les statues, de plus petite proportion, de la Vierge et de l'Ange de l'Annonciation. Ces figures de terre cuite, comme aussi le bas-relief, sont l'œuvre de Me Miguel, habile modeleur du XVIe siècle. Les grands vantaux arabes de la porte, revêtus de lames de bronze, *chapas*, à dessins entrelacés, sont garnis de deux énormes heurtoirs, *aldabones*, datant au moins du XIIIe siècle et placés, contrairement à l'usage moresque, à la portée de la main. [1]

Lorsqu'on a franchi la porte, on trouve successivement trois arcs moresques bien décorés. Sous le passage même, se présente à gauche un petit autel du XVIIe siècle, en marbre rouge, avec un buste du Christ qui est en grande vénération.

Quand on sort de ce passage et qu'on se retourne, on voit que la partie supérieure de la porte a conservé ses fenêtres et ses créneaux arabes. On est alors dans le *patio de los naranjos*, la cour des orangers ; celui-ci, qui est bien loin de la beauté du *patio* du même nom qui précède la mosquée de Cordoue, est assez sale, mal pavé et mal tenu. Situé au nord de la cathédrale, il est borné à l'ouest par l'église *del Sacrario* ; sa longueur est de 126m 16 et sa largeur de 97m 11. Au milieu est un jet d'eau, avec une vasque arabe très-simple et sans aucun ornement. Au sud du *patio* est l'extrémité du transept-nord avec sa porte restée inachevée ; le transept est échafaudé, et il semble qu'on aie l'intention de terminer sa porte, car celle-ci est en pierres de taille toutes neuves qui paraissent attendre le sculpteur. Aux côtés, sont achevés deux grands contreforts très-riches, et la partie supérieure du transept, couronnée d'une belle balustrade à jour, présente

[1] Aux portes moresques, les marteaux ou heurtoirs sont ordinairement à plus de 2m du sol, pour pouvoir être employés par les cavaliers sans mettre pied à terre.

un grand œil-de-bœuf dont l'encadrement est élégamment sculpté ; c'est dans l'angle S. E. du *patio*, mais en dehors de son enceinte, que s'élève la Giralda.

L'intérieur de la cathédrale de Séville est fort sombre ; quand on y entre en sortant du soleil, on commence par ne pas voir à se conduire et il faut attendre que les yeux se soient habitués à l'obscurité ; c'est vraiment bien dommage, car beaucoup des objets d'art que cette église renferme mériteraient d'être mieux vus.

La cathédrale, en forme de croix latine, a cinq nefs ; sa longueur dans œuvre est de 102^{m}. Le sol est pavé de grandes dalles de marbre blanc et noir. La nef principale, large de 15^{m} 12, compte cinq travées ; les piliers semblent minces, malgré leur grosseur, à cause de leur énorme hauteur ; ils sont formés de faisceaux de colonnettes. La voûte est à 39^{m} du sol ; les voûtes des quatre autres nefs ont toutes la même hauteur, 28^{m} 80 seulement. La largeur de ces basses-nefs est pour chacune de 10^{m} 53, ce qui donne pour l'église, sans compter les chapelles, une largeur totale de 57^{m} 24 et avec les chapelles 79^{m}. Toutes les fenêtres, au nombre de 93, sont garnies de vitraux ; les meilleurs et les plus anciens ont été peints en 1640, par le Flamand Arnold ; les plus récents et les plus faibles datent seulement de 1819.

C'est au milieu de la grande nef, à la hauteur de la seconde travée et en avant du *trascoro* [1], qu'on voit, dans le sol, la grande dalle qui couvre les restes du fils de Christophe Colomb. L'épitaphe est fort longue, mais l'œil est surtout attiré par les armes parlantes du grand navigateur, tracées au milieu de la tombe : un cercle, emblème du monde, entouré de sa devise :

A Castillan y a Leon
Nuevo mundo dió Colon.

« A Castille et à Léon, Colomb donna un nouveau monde. »

Fernand Colomb, historien et géographe, mourut riche en 1539, léguant à la cathédrale de Séville sa bibliothèque et une partie de ses biens. Quant

[1] En Espagne, le chœur est distinct du sanctuaire ; le sanctuaire ou *capilla mayor* ne contient que le maître-autel. Le chœur, *el coro*, est placé, soit comme nos orgues, au-dessus de la grande porte, mais sur une tribune plus vaste, soit plus souvent au milieu de la grande nef dont il occupe plusieurs des travées précédant le transept, lequel se trouve ainsi séparer le chœur du sanctuaire Dans ce dernier cas, la partie postérieure de l'enceinte du chœur fait face à la grande porte, et c'est ce qu'on nomme le *trascoro*. Celui-ci est presque toujours richement décoré, et souvent des autels lui sont adossés.

à son illustre père, Christophe Colomb, mort le 20 mai 1506, il avait été inhumé dans le couvent de Saint-François à Séville, puis transporté au couvent des Chartreux de la même ville. En 1536, on lui fit franchir les mers et il fut enterré dans la cathédrale de Saint-Domingue ; enfin, là-même ses restes ne purent trouver le repos ; ils furent encore enlevés et portés à Cuba où ils sont déposés dans une église de la Havane.

Le premier autel que l'on trouve à droite, en entrant par la porte principale de la cathédrale de Séville, et qui est adossé au mur de la façade, est celui de l'Ange gardien ; on y voit un joli tableau de Murillo représentant *el Angel de la guardia.* La 2e chapelle, très-surchargée d'ornements, est dédiée au patron de Madrid, S. Isidore, dont la statue peinte et dorée surmonte l'autel. Vient ensuite l'autel de la Nativité, *del nacimiento*, ayant au retable une belle Adoration des bergers et les quatre évangélistes, peintures rappelant la manière du Frate, mais qui sont de Luis de Vargas qui, né à Séville en 1502, fut élève à Rome de Pierino del Vaga ; au bas de son tableau. il se qualifie lui-même d'écolier et signe : *Tunc discebam, Luigius de Vargas.* La 4e chapelle, qui est la première du collatéral de droite est dédiée à S. Laureano ; elle n'a que quelques tableaux médiocres de Mateo Arteaga. A la 5e chapelle, consacrée à Ste Anne, est sur le mur de droite une petite *Pietà* [1] dans le style de Van Eyck, signée *Juan Nuñez la pintò.* Ce Juan Nuñez, qui fut élève à Séville de Sanchez de Castro, vivait à la fin du XVe siècle et son tableau doit dater d'environ 1480 ; sur l'autel est un retable du même temps.

L'autel de la 6e chapelle, celle de S. Joseph, est enrichi de beaux albâtres orientaux et surmonté d'un S. Joseph portant l'Enfant-Jésus, groupe peint par José Esteve et Alonzo Giraldo. En face est le tombeau de marbre blanc, composé d'un soubassement et d'une urne carrée, de don Emanuel Joachim Tarancon, cardinal, archevêque de Séville, mort en 1862. Au-dessous de la fenêtre est un Mariage de la Vierge, tableau fort médiocre de Valdés Leal ; on voit enfin dans la même chapelle une Nativité de Francisco Antolinez Saravia et un Massacre des Innocents, d'école italienne.

La 7e chapelle est consacrée à S. Herménégilde, ce roi goth, dont les Espagnols ont fait le patron d'un ordre de chevalerie ; au retable est sa statue peinte et dorée, œuvre du célèbre sculpteur Montañez. Au milieu de la chapelle s'élève le beau mausolée gothique en marbre du Cardinal-archevêque don Juan Cervantés, avec sa statue, en costume pontifical, couchée

[1] On sait qu'on appelle en Italie *Pietà, Piété* ou plutôt *Pitié*, la représentation de la Vierge soutenant le corps de son Fils.

sur un riche soubassement orné de statuettes et d'anges tenant des écussons. Les guides espagnols attribuent ce monument à *Lorenzo Mercadante de Bretaña* ; doit-on traduire : Laurent Marchand de Bretagne ?

La 8e chapelle est sous le vocable de *Nuestra señora la antigua*, nom qu'elle doit sans doute à un très-ancien tableau de Madone. Un riche retable de marbre occupe le fond de cette grande chapelle où l'on voit deux beaux mausolées de style Renaissance, semblables entre eux, avec une statue de prélat couchée sur un sarcophage, sous une arcade ornée de guirlandes et soutenue par des colonnes corinthiennes. Le premier de ces tombeaux, œuvre de Miguel Florentin (quel est ce *Miguel* ou plutôt *Michele* ?), est celui de Hurdado de Mendoza, archevêque de Séville, mort en 1502 ; le second qui en est la répétition contient les restes de l'archevêque Don Luis Salcedo, mort seulement en 1741. On remarque encore dans cette chapelle les fresques de la voûte par Domingo Martinez, un S. Jean-Baptiste de Zurbaran et quelques autres tableaux.

Vient ensuite le transept de droite ou du sud ; sur son mur oriental est peint à fresque un énorme S. Christophe, figure qui se retrouve très-fréquemment sur les murs des églises espagnoles. Celle-ci, qui a 10m 60 de haut, a été peinte en 1584 par Mateo Perez de Alesio, artiste qui, malgré le nom que lui donnent les auteurs espagnols, fut romain ; c'est en effet une phrase italienne qu'ils lui mettent dans la bouche à propos du tableau qui se trouve sur un autel voisin. Dans ce tableau, est une jambe d'Adam tellement en relief que l'autel qu'il surmonte en a pris le nom d'autel de *la gamba ;* l'auteur du S. Christophe aurait dit au peintre Luis de Vargas : *Vale più la tua gamba che tutto il mio Cristoforo*, « Ta jambe seule vaut plus que tout mon saint Christophe. »

La 9e chapelle, la première du pourtour du chœur, est dédiée à S. André ; elle n'a qu'une médiocre Adoration des Mages par Alejo Fernandez. Dans la 10e chapelle, celle de Ste Barbe, sont dix petits tableaux sur bois d'Anton Ruiz. Vient ensuite la porte de la grande sacristie.

La *sacristia mayor* est généralement de style *chirriguerresque* [1]. On y admire un des plus grands morceaux d'orfévrerie connu, un tabernacle, *custodia*, d'argent formé de cinq temples superposés. Pesant plus de 500 kilos, il n'a pas moins de 3m 25 de haut, et il a mérité à l'artiste qui l'a exécuté en 1587, Juan Arfe y Villafane, le surnom du Benvenuto Cellini de l'Espagne. Dans le temple inférieur est une statuette de la Conception

[1] On donne ce nom à un style ultrà-rococo inventé et mis à la mode en Espagne par l'architecte Chirriguerra qui a dépassé les plus extravagantes conceptions des Italiens Borromini et del Pozzo.

par Juan de Segura ; dans le second est l'ostensoir, dans le troisième l'Agneau sans tache et le livre des sept sceaux ; le tout est surmonté d'une figure de la Foi. On voit aussi dans la sacristie un énorme candélabre de bronze appelé le *Tinebrario*, haut de 6m 60, couvert de sculptures et de statuettes représentant le Christ, les apôtres et deux disciples ; il peut porter quinze cierges. On remarque encore ici deux flambeaux et une croix ayant appartenu à Alphonse le Sage ; S. Léandre et S. Isidore, tableaux, à mon avis, bien peu dignes de Murillo, bien que Germond de Lavigne les déclare admirables. Au fond de la salle est une Descente de croix, peinture noire et sèche, exécutée en 1548 par Pedro Campaña, Au-dessous est une grande armoire où l'on conserve, entre autres reliques ou souvenirs historiques, les clefs de la ville rendues par le chef more à saint Ferdinand, la coupe de verre bordée de vermeil de ce saint Roi, un morceau de la vraie croix qui, suivant la tradition, aurait été porté par Constantin le Grand et trouvé dans son tombeau, une épine de la couronne de la Passion, etc.

En sortant de la sacristie, on trouve la 11e chapelle, celle de la Conception, qui est très-vaste. Son haut et vaste retable est orné des statues coloriées de la Vierge, de S. Paul et de S. Joseph et de peintures d'Antonio Vazqués. Dans cette chapelle est enterré le comte de Cabarrus, ministre des finances sous le roi Joseph. Sous le pavé est un caveau où avaient été déposés les restes des chefs, compagnons de S. Ferdinand ; au XVIIe siècle, ils ont été transférés dans un autre caveau sous la sacristie.

Après la 12e chapelle, qui n'a rien de remarquable, est la chapelle absidale, dite *Capilla real* ou *Capilla de los Reyes*. C'est un beau vaisseau de 22m de long sur 16m de large, dans lequel on entre par un arc haut de 23m et orné de 12 statues de saints, saintes et évangélistes. La grille très-haute qui ferme cet arc est surmontée de la statue équestre en bronze, peinte et dorée, de S. Ferdinand recevant les clés de la ville. Cette chapelle, couverte d'une coupole décorée de têtes de rois de l'ancien Testament, contient deux autels d'argent placés l'un derrière l'autre à des niveaux différents. Sur l'autel inférieur est l'immense urne d'argent, d'or et de cristal, qui contient les restes de S. Ferdinand ; un bas-relief en or représente le chef more offrant au roi vainqueur les clés de Séville. L'urne dont le couronnement est magnifique est posée sur un socle de marbre où sont tracées des inscriptions relatives à la vie, à la mort et à la canonisation de S. Ferdinand. Trois fois par an, les 30 mai, 22 août et 29 novembre, on expose à la vénération des fidèles le corps du saint Roi, parfaitement conservé et revêtu de son armure complète.

A gauche de la chapelle, sous un drap d'or que surmontent une couronne et un sceptre posés sur un coussin, est le tombeau d'Alphonse X le Sage, mort en 1284 ; en face est le tombeau semblable de sa mère, la reine Beatrix, femme de S. Ferdinand, morte en 1235. Dans cette même chapelle, par un singulier rapprochement, sont enterrés la trop fameuse Maria Padilla et Don Fadrique, ce malheureux infant assassiné sous les yeux et par l'ordre de son frère Pierre le Cruel.

Aux côtés de l'autel, on descend par quelques marches dans le *Panthéon* ou chapelle sépulcrale. Sur l'autel du Panthéon est une petite image de la Vierge que S. Ferdinand portait à l'arçon de sa selle ; on y conserve aussi son épée et sa bannière. Dans une sorte d'armoire sont deux petits cercueils dorés, couverts de toile d'or, contenant les restes de deux enfants du duc et de la duchesse de Montpensier, Don Philippe, né en 1862, mort en 1864, et Dona Maria, née en 1856, morte en 1861. Une autre armoire contient plusieurs autres cercueils. Dans le sol de la chapelle est la pierre tumulaire du comte Florida-Blanca, le célèbre ministre de Charles III ; son corps a été déposé ici en 1808.

A gauche de la *Capilla real*, est une salle capitulaire où l'on voit un S. Ferdinand peint par Murillo, et où l'on conserve la bière dans laquelle fut apporté le corps du saint Roi.

A droite de la Chapelle, est la sacristie particulière où l'on admire une belle tête de Madone de Murillo.

La première chapelle après la *Capilla real* est consacrée à S. Pierre. Au retable sont cinq sujets de la vie du Saint et une Conception par Zurbaran qui a peint également trois autres petits sujets au gradin d'autel ; l'obscurité de cette chapelle est telle qu'il est impossible de juger du mérite des peintures. La grille qui ferme la chapelle et surtout son verrou sont d'un travail très-remarquable : ils sont l'œuvre d'un cordelier nommé Fr. José.

Des trois chapelles suivantes, la dernière seule peut arrêter un instant l'attention devant son grand retable orné d'une Annonciation, sculpture peinte et dorée.

Vient ensuite le transept septentrional au fond duquel, à gauche de la porte, est l'autel de *Nuestra Señora de Belen*, où est placée sous verre une charmante madone peinte par Alonzo Cano.

La première chapelle que l'on trouve en remontant la basse-nef de gauche est celle de Saint François. Sur l'autel est une grande toile représentant la *Gloire* du Saint, peinte par Herrera le Jeune ; à mon avis, cette peinture ressemble à un médiocre Murillo. Au-dessus est S. Ildephonse

recevant la chasuble miraculeuse des mains de la Vierge, tableau peint par Valdés Leal.

Dans la chapelle Saint-Jacques, on voit sur l'autel un grand tableau représentant le Saint combattant les Mores à la bataille de Clavijo, par Juan de las Roelas, peintre sévillan, qui avait étudié en Italie à l'école des élèves du Titien, et qui mourut en 1625; la composition est singulière, le grand cheval que monte S. Jacques est mal dessiné, mais la tête du Saint est fort belle et le coloris est presque vénitien. Au-dessus de ce tableau, et malheureusement trop haut, est placé un très-beau S. Laurent par Valdés Leal. Dans le fond de la chapelle est le tombeau d'un évêque avec sa statue couchée.

La *Capilla de Escala* a son autel de marbres d'Italie, surmonté d'un grand retable en marbre représentant la Descente du Saint-Esprit. En avant est le tombeau de l'évêque Balthazar del Rio de Escala, dont la statue est couchée sur le sarcophage. Dans cette chapelle est un grand tableau attribué à Luca Giordano.

La dernière chapelle est celle des fonts baptismaux ; c'est sur son autel que se voit le célèbre tableau de Murillo, l'Enfant-Jésus dans une gloire apparaissant à S. Antoine de Padoue [1]. Je trouve cette toile un peu vide pour sa grandeur : la composition, ce me semble, eût gagné à être resserrée; le Saint est superbe, mais cependant je ne puis, avec Théophile Gautier, regarder ce tableau comme le *dernier mot* du grand maître sévillan et le mettre au-dessus même de la Ste Élisabeth de Hongrie de l'Académie de Madrid. Dans la même chapelle sont un Baptême de Jésus-Christ, également de Murillo, une Conception de Pachéco et Ste Juste et Ste Rufine de Zurbaran. « Justa et Rufina, dit G. de Lavigne, sont les saintes patronnes de Séville; elles étaient filles d'un potier de terre de Triana [2] et démontrèrent à plusieurs reprises, par d'éclatants prodiges, que Dieu les avait placées sous sa protection. Lors d'un furieux orage qui bouleversa Séville, en 1604, on vit les deux sœurs soutenant la Giralda ou du moins l'image de la Foi, que l'ouragan respecta sans l'ébranler. La Giralda, depuis ce temps, est placée sous leur patronage, et dans toutes les peintures que les artistes leur ont consacrées, elles sont représentées soutenant cette statue, devenue le *palladium* de la ville. On assure que lors du bombardement de Séville par Espartero, en 1843, on vit la Giralda entou-

[1] Les journaux de novembre 1874 apportent l'étonnante nouvelle que ce tableau énorme vient d'être volé !

[2] Triana est un faubourg de Séville habité surtout par les artisans et les *gitanos* ou bohémiens.

rée d'anges conduits par les deux saintes protectrices qui en détournaient les bombes et les obus. »

Rentrons maintenant dans la grande nef, laissant, pour y revenir plus tard, la porte du *Sacrario*. voisine de la chapelle des fonts ; nous trouvons sa quatrième et sa cinquième travée occupées par le chœur. Le *Trascoro* est orné d'un riche fronton dorique et de marbres précieux. La grille qui, du côté opposé. ferme le chœur et fait face au maître-autel et à la *Capilla mayor* est fort belle; à sa frise sont des rois et des patriarches de l'ancien Testament. La *Silleria,* les stalles de style ogival, au nombre de 125, sont de la plus grande richesse, et leur travail immense confond l'imagination. Sur l'un des panneaux, du côté de l'Évangile, est tracée cette inscription qui nous fait connaître la date et l'auteur de cette œuvre prodigieuse : *Este coro fizo Nufro Sanchey entallador que Dios haya año de* 1475. « Nufro Sanchey, sculpteur, que Dieu garde. a fait ce chœur en l'an 1475. »

Un magnifique lutrin, exécuté en 1570 par Bartolomé Morel, porte des livres de chœur richement ornés de miniatures des XVIe et XVIIe siècles.

Aux côtés du chœur sont deux orgues énormes avec ces tuyaux braqués horizontalement comme des pièces de canon en batterie que l'on trouve dans la plupart des églises d'Espagne et dont l'effet est si bizarre.

La grille de la *Capilla mayor* est plus belle encore que celle du chœur ; elle est l'œuvre de Fr. Francisco Salamanca. Elle est toute dorée, d'une très-grande hauteur et flanquée de deux chaires ou ambons où de petites sculptures très-fines représentent les Evangélistes et quelques mystères de l'Apocalypse. Deux autres grilles remarquables ferment les côtés de la chapelle ; elles sont de Sancho Muñoz. Sur le maître-autel est un beau tabernacle d'or et d'argent. L'immense retable ogival, exécuté en 1482 par un artiste nommé Danchart, offre une quantité de sujets du Nouveau Testament, accompagnés de statues presque de grandeur naturelle ; ce travail est tout entier en bois de mélèze ; les figures sont dues aux ciseaux de Jorge Fernandez Aleman et du dominicain Fr. Alejandro.

Derrière la *Capilla mayor* est sa sacristie particulière où l'on voit trois tableaux d'Alejo Fernandez, peints dans le style de l'école allemande et représentant la Conception, la Nativité et la Purification.

Le *Sacrario* est une église paroissiale annexée à la cathédrale, suivant l'usage espagnol, et ayant son clergé particulier. C'est, ainsi que je l'ai dit, à gauche en entrant par la façade de la cathédrale et près de la chapelle des fonts que l'on trouve la porte de cet édifice construit en 1618.

Le *Sacrario* n'a qu'une seule nef en forme de croix latine avec coupole fermée, au centre ; elle a deux ordres de pilastres doriques et ioniques. Ces derniers sont surmontés d'une balustrade *chirriguerresque,* portant quatre

énormes groupes formés chacun d'un docteur et d'un évangéliste. La chaire de même style est accompagnée de très-mauvaises statuettes des évangélistes. Sur le maître-autel est un remarquable retable provenant d'un ancien couvent de Franciscains, avec une Descente de croix, grand bas-relief peint, et plus haut Ste Véronique et deux anges. En avant de l'autel est un cierge pascal qui, dit-on, pesait primitivement deux mille cinquante livres ; il est d'une grosseur monstrueuse, mais il est bien raccourci ; à peine si maintenant sa longueur atteint 1^{m},60.

Au fond des transepts fort peu prononcés, sont deux grands autels symétriques de marbre rouge, ainsi que leurs retables accompagnés de deux colonnes corinthiennes à chapiteaux de marbre noir. A l'un d'eux on voit un groupe peint de la Vierge et un S. Michel, à l'autre un Christ sur la croix et S. Dominique. Sous le *Sacrario* s'étend le caveau sépulcral des archevêques de Séville.

Au fond de la nef de droite de la cathédrale est l'*Ante-sala* capitulaire, tout ornée de bas-reliefs. La salle capitulaire elle-même, ovale avec coupole de même forme, longue de 14 mètres, large de 9 mètres et haute de 11 mètres, est entourée de bas-reliefs tirés du Nouveau Testament, séparés par des colonnes ioniques. Au-dessus de chaque bas-relief est une petite fresque oblongue. En haut, au fond de la salle, à la naissance de la coupole, on voit une Conception, grand tableau sur bois, et, dans des médaillons, S. Ferdinand, S. Léandre, S. Laureano, S. Juste, Ste Rufine, S. Pie, S. Isidore et S. Herménégilde ; toutes ces peintures sont de Murillo. Malheureusement les quatre planches qui forment le panneau sur lequel est peinte la Conception se sont disjointes, et une fente traverse la figure de la Vierge. Au fond de la salle est un petit S. Ferdinand peint sur cuivre par Francisco Pacheco, poète et peintre, né à Séville en 1561, mort en 1654.

Enfin, près de la salle capitulaire, dans le bureau d'administration, la *contaduria major*, on voit un autre S. Ferdinand attribué à Murillo, une belle Ste Famille de Mulato et une Assomption de Pablo Cespedes.

ERNEST BRETON.

LE CHAT

ÉTUDE D'ARCHÉOLOGIE MYSTIQUE

(Musio.—Æluros.—Felis.—Cattus.—Murilegus)

Ce gracieux hôte de nos foyers, ce flatteur à la voix plaintive et à l'allure circonspecte, paraît avoir été moins commun dans l'antiquité qu'il ne l'est maintenant par toute l'Europe. Les naturalistes anciens et même ceux du Moyen-Age semblent, la plupart, l'avoir confondu avec un animal originaire de l'Asie, le *Pleuroptère* ou chat-volant, sur lequel ils paraissent avoir eu des notions ou des imaginations plus précises que sur notre chat domestique. Ils lui donnent encore les noms d'*Oleek* [1], de *Lemur volans*, et lui assignent pour patrie les forêts de l'Inde, les îles Pelew, les Moluques, Ternate et les régions voisines. De cette confusion d'espèces, sont provenues diverses traditions imaginaires ou plus ou moins justifiées, qui n'ont été, dans le principe, que la confusion de la physiologie de l'un et de l'autre animal.

Diodore de Sicile attribue pour patrie au *Lemur volans* une montagne de l'Afrique de deux cents stades de hauteur, infestée, dit-il, de chats si féroces, qu'aucun oiseau n'y fait son nid et qu'on n'y en voit ni dans le feuillage des arbres, ni au sein des hautes vallées cachées entre ses sommets. Scaliger mentionne aussi des chats volants qui mènent une vie merveilleuse au fond des bois du Malabar [2] : selon ses récits, ils s'agitent dans la chevelure des arbres : ils ne courent pas, ils bondissent avec des élans saccadés et fendent quelquefois les airs comme des oiseaux [3] : ils sont pourtant dépourvus d'ailes, mais ils ont une membrane qui s'étend de leurs pattes antérieures aux postérieures et qu'ils retirent sous leur ventre

[1] Oleek ou chat-volant, galéopithèque de la famille des cheiroptères.

[2] Diod. Sicul. lib. 20, pag. 763. — Scaliger. *Exercit.* 217, cap. 9.

[3] Bochart, *Hieroz.* III, 14.

alors qu'ils sont au repos. Le mécanisme de leur vol consiste dans l'extension de cette membrane et dans l'agitation de leurs pattes : c'est ainsi qu'ils sont soutenus et transportés au loin à travers l'espace, et c'est un étrange spectacle que l'espèce de vol qu'y fournissent ces animaux. Alkazuinius, savant naturaliste arabe, décrit aussi, dans son livre des *Merveilles des créatures*, des chats sauvages à ailes de chauve-souris partant de la racine de leurs oreilles et se prolongeant jusqu'à la naissance de leur queue.

La figure du chat a été investie de diverses allusions, soit parmi les hordes sauvages qui ont peuplé autrefois la Gaule, soit parmi les populations italiennes même encore au temps actuel, soit dans le langage figuratif des moralistes au Moyen-Age. C'est surtout au point de vue tropologique, que cet animal a pris place dans l'allégorie profane aussi bien que dans le langage métaphorique de l'Art chrétien. C'est aussi dans le domaine de celui-ci, qui est le but principal de notre travail, que le chat vulgaire d'Europe représente, selon ses attributs et les diverses circonstances dans lesquelles il est montré :

I. — Tantôt la liberté, envisagée à son point de vue le plus noble :

II. — Tantôt les instincts d'indépendance, de volonté propre et de rebellion, l'humeur vagabonde, et le vice qui est le principe de ces travers, à savoir la paresse, ennemie de toute contrainte et impatiente de tout joug :

III. — Tantôt encore, l'adulation, l'hypocrisie, la malice et la trahison :

IV. — Tantôt enfin, la mollesse, la coquetterie féminine, la licence qui en est le fruit.

I.

Dans les statues ou dans les peintures d'animaux ou de personnages hybrides, c'est-à-dire mixtes et composites, l'ensemble du chat, sa course, ou même seulement ses pattes, toujours rodeuses et promptes à égratigner, marquent la haine de la contrainte, les goûts indépendants et libres qui existent à un haut degré dans le chat. Les chats *passants*, les chats *effarouchés*, les chats *courant* à toutes pattes, qui ont figuré sur des enseignes et qui ornent encore aujourd'hui certains blasons, font allusion à la soif d'une liberté noble, généreuse et résolue à se défendre. Selon Methodius, le chat avait cette acception de l'amour de la liberté et de l'extrême indépendance, même parmi les païens et au sein des nations barbares ; quelques-unes en portaient la figure sur leurs enseignes comme pour publier hautement qu'elles combattraient jusqu'à la mort pour défendre leur

liberté. C'est avec cette intention que l'enseigne des Bourguignons, blasonnée par les maîtres les plus anciens de la science héraldique, portait *d'or à un chat de sable tenant une souris de même.* On lit dans le « Blazon » de Bara, que Gundicaire, roi de Bourgogne, portait d'azur à un chat effarouché d'argent armé de gueules. C'était encore chez ces peuples comme une menace parlante arborée à la face et en quelque sorte à l'adresse de l'ennemi. Par la mise en scène d'un chat tenant une souris entre ses dents, on représentait parmi eux la supplication insistante et désespérée d'un vaincu voué à la mort et la vengeance inexorable de l'ennemi victorieux. C'est dans ce même esprit sans doute que la figure du chat flottait dans les armées romaines sur les enseignes armoriées de la légion Auguste, de la légion Alpine et de celle des *seniores felices*, toutes les trois placées sous les ordres du même chef de fantassins Celles de la légion Auguste portaient *d'argent bordé de gueules à un chat de sinople, contourné et courant ;* celles des *seniores felices*, portaient *d'écarlate à un chat de gueules à mi-corps sortant d'une fasce de même, jouant et caressant des pattes;* celles de l'Alpine portaient *de sinople bordé d'argent, à un chat de gueules posé de profil et passant.* Dans le même esprit d'allusion encore, la famille Della Gatta, au royaume de Naples, porte *d'azur à une chatte d'argent au lambeau de gueules en chef;* celle de La Chétardie en Limousin, *d'azur à deux chats passants d'argent;* celle de Katzebis en Allemagne, *d'azur à un chat d'argent contourné et courant en bas;* celle de Katzein, *un chat tout de même et emportant une souris*

L'*Iconografia* de Ripa témoigne qu'au dix-septième siècle le chat restait en possession de représenter la soif de l'indépendance et de la liberté, soit dans sa bonne, soit même dans sa mauvaise acception. Les gravures de cet ouvrage font du chat l'ornement allégorique du cimier du casque de la Rebellion ; « Le chat, dit cet écrivain, est l'insigne de ceux qui prétendent vivre libres et exempts de toute domination : geroglifico di chi desidera di non stare soggetto e essere libero. » Aussi, dans l'édition des œuvres du savant abbé de Fulde, publiée à Mayence en 1627, voit-on sur deux gravures grossières (fol. 275 et verso), les accotoirs du trône du pape Grégoire IV, ornés de deux chats sculptés, emblèmes probables de l'indépendance du pape qui relève uniquement de Dieu, tandis qu'un chien assis à ses pieds, emblème de sa vigilance sur le troupeau du Pasteur céleste, caractérise en même temps la fidélité du Pontife aux ordres du souverain Maître, sa soumission au Roi des rois.

II.

Le chat, naturellement volontaire, indocile, ennemi du joug, est encore opiniâtre et rétif. Impatient de toute contrainte, il ne cède qu'à la violence et n'est jamais complètement réduit. A ce mauvais point de vue, sur lequel nous n'insistons pas, il a servi d'emblème à l'amour immodéré de l'indépendance dans l'ordre spirituel, à l'affranchissement coupable du saint joug, au mépris et à l'infraction de la règle chez ceux qui devraient l'observer. Ce travers, peste et fléau des monastères, est flétri par les moralistes du moyen-âge du nom de « *désobéissance* et *d'inquiétude du corps*, » et est classé dans leurs traités parmi les générations de l'orgueil et celles de la paresse de l'âme [1]. Les religieux indisciplinés, que cette maladie morale précipitait hors de leurs cloîtres et dont il fallut trop souvent réprimer les excès scandaleux par de salutaires rigueurs, étaient appelés *gyrovagi* et furent presque toujours signalés à la vigilance des supérieurs par les fondateurs et par les chefs d'Ordre [2].

III.

Sinar ou *Sinaur*, nom du chat parmi les Arabes, se traduit par *prava indoles* et exprime la perversité. Au point de vue de cette part de ses instincts. le chat a marqué chez tous les peuples l'adulation insidieuse, l'hypocrisie, l'ingratitude, la malice et la trahison.

[1] Vinc. Bellov. *Spec. mor.* De Superbia et filiabus ejus. — Ibid. *De Acedia.* L'*Apocalipse*, ou traité des péchés, manuscrit du XIIIe siècle, fait aussi de la désobéissance la seconde subdivision du péché de *despit* (*despectio*), mépris de Dieu, l'une des générations de l'orgueil. Dans le chapitre de l'*accide* (la paresse), il dit : « Encore i a cinq poins mauvès où accide met l'ome vers la fin. Li primiers est inobédience, quant li hons ne veut faire ce qu'en (on) li charge, ou en fait un poï ou niant. » (Mss. *L'Apocalipse*, Biblioth. nat.)

[2] Genus est monachorum, quod nominatur gyrovagum... Semper vagi et numquam stabiles, propriis voluptatibus et gulæ illecebris servientes. (*Regul. S. Benedict.* cap. 1.) — Ipsi (monachi) alio nomine circilliones vocantur, qui sub habitu monachorum hac illacque vagantur vænalem circumferentes hypocrisim. Circumeuntes provincias nusquam missi, nusquam fixi, nusquam stantes, nusquam sedentes ; semper et ubique. Illecebræ dicuntur delectationes illicitæ, turpissimæ, in quibus mollis et dissolutus monachus frequenter involvitur. (R. Maur. *Commentar. in Regul. S. Benedict.*)

IV.

Certains caractères de la nature du chat, principalement sa mollesse, ses allures paresseuses, ses petits et nombreux manéges pleins de fine coquetterie, la grâce infinie de ses poses, de ses mouvements, de son port, peut-être aussi ses tours perfides et son égoïsme profond l'ont fait comparer à la femme, dont les séductions entraînantes sont flétries énergiquement dans plusieurs endroits de la Bible et dans les austères leçons de la tropologie chrétienne [1]. Le chat est mis en action dans le domaine de celle-ci pour représenter la coquetterie de la femme, sa puissance de séduction, et les passions déshonorantes dont ces entraînements funestes sont comme les excitations. Néanmoins, nommé une seule fois dans la Sainte-Écriture et omis dans la plupart des traités composés au Moyen-Age sur les significations des animaux bibliques, sa personne est rarement montrée en entier dans la statuaire et dans les anciennes verrières de nos églises : mais le chat y est admis partiellement, et sa queue, ses pattes, sa pose s'y trouvent dans les statues et dans les peintures de monstres imaginaires et composites auxquelles ces membres ajoutent quelque allusion secondaire en surplus du sens principal. Les pattes du chat semblent, par exemple, faire allusion à la malice et au goût de l'indépendance, dans la statue de religieuse à moitié transformée en bête qui

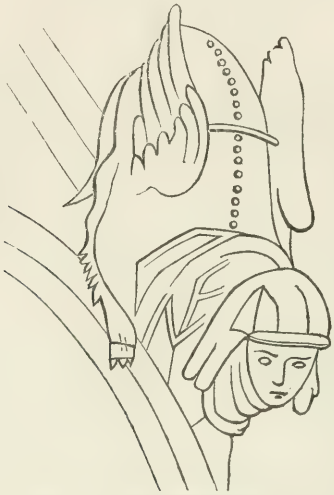
[1] Lustravi universa... et inveni amariorem morte mulierem, quæ laqueus venatorum est, et sagena cor ejus, vincula sunt manus illius; qui placet Deo, effugiet illam ; qui autem peccator est capietur ab illa .. Virum de mille reperi, mulierem ex omnibus non inveni. (*Ecclesiast.* VII, 26 et seqq.)

Si fuerit conversatio virum cum mulieribus, non deerit viscus diaboli. (S. HIER.)

Leonem et draconem et scorpionem sequeris, mulierem non (VINC. BELLOV. *Spec. mor.* III.)

Mulier... est pedica sive decipula diaboli plena laqueis... qui .. sunt ornatus, visus, gestus... ignis et fornax Babylonis... morbo contagioso plena... Corruptior est basilisco, qui aves volantes occidit flatu, animalia visu... fugienda est quasi fera nociva... fugienda est quia hostis est .. fugienda est... quia est janua diaboli, via perditionis et inferni ; per illam... omnes morimur. (VINC. BELLOV. *Spec. mor.* III. *De fugienda societate mulierum*). — Femme est porte à diable... (PHIL. DE THANN. *The Bestiary.*)

fait partie des trente-une statues de péchés sculptées, au quinzième siècle, autour des tourelles de transsept de la basilique de Saint-Denis.



Religieuse aux griffes de chat.
Statue des tourelles de la basilique de Saint-Denis.

Une autre statue emblématique, sculptée sur les mêmes tourelles, offre une queue de chat bien fournie sous le ventre d'un animal composite figurant aussi la réunion de plusieurs péchés, et elle forme, en cette sorte, comme un trône de fourrure sur lequel celui-ci est assis [1].

Statue figurant dans la réunion des péchés, sur les tourelles de transept de la basilique de St-Denis.

[1] Voir, pour les détails et l'explication de ces deux statues, notre Mémoire sur les statues emblématiques des tourelles de Saint-Denis, édité par M. Daly.

Nous devons rappeler ici que la queue, emblème des fins et du but des actions de l'homme, représente, quand elle est courte, l'esprit de matérialisme, l'oubli de soi-même et de Dieu, et lorsqu'au contraire elle est longue, la persévérance, soit dans le bien, soit dans l'impénitence finale, selon la bonne ou la mauvaise acception de l'animal dans la scène où il est placé. Quand le chat dénote la paresse, selon l'intention du tailleur de pierre ou de l'ymaigier, sa queue marque, par sa longueur, l'inertie spirituelle. Dans la statue dont nous parlons, cette queue est longue, elle est en outre touffue, moëlleuse, elle revient sous la poitrine, tout l'animal pose sur elle. Ne semble-t-elle pas dépeindre à la fois par ces caractères, et l'impénitence finale, et cette lâche idolâtrie de soi-même, qu'au treizième siècle le frère Laurent, dans sa somme intitulée l'*Apocalipse*, appelait *le lit de plume du Diable?* « Tendretez, dit-il, est molèce de cuer qui est la coite au Deable où il se repose et dit à l'ome ou à la fame : tu as été trop souëf norriz, tu es de trop feble complession, tu ne pourroies faire ces grans pénitances : tu es trop tendres, tantôt seroies mors. » Ainsi, l'esprit tropologique a prêté aux personnifications de la sensualité paresseuse cet attribut de la mollesse, cette queue moëlleuse du chat, pour en faire leur reposoir et le trône où elles s'accroupissent.

FÉLICIE D'AYZAC.

DE LA REPRÉSENTATION

DU SACRÉ-CŒUR DE NOTRE-SEIGNEUR JÉSUS-CHRIST

Rapport adressé à la Société de Saint-Jean.

La Commission, invitée à se réunir pour étudier une question aussi importante, au point de vue de l'art supérieur et de l'imagerie en général, aurait plus volontiers attendu, pour proposer ses conclusions, que les diverses questions d'iconographie aient été traitées d'une manière approfondie dans la Société de Saint-Jean. Cependant, le temps pressait. L'invasion d'innombrables images du Sacré-Cœur pouvait égarer l'opinion des artistes eux-mêmes et, en blessant le goût, affaiblir chez quelques personnes les sentiments de piété que cette dévotion au Sacré-Cœur de Jésus a pour but d'exciter. D'un autre côté, le souvenir du travail de notre confrère, M. Laverdant, étude empreinte de sentiments si pieux et si élevés, et dont le sens général nous a semblé correspondre à nos conclusions, les documents nombreux et intéressants que notre nouveau confrère, M. Edouard Didron, a groupés sur la même matière et dont il a donné lecture dans une de nos dernières séances, enfin les conversations et discussions engagées entre les différents membres de la Confrérie, tout cela nous a semblé fournir des éléments suffisants pour établir certains principes favorables à une bonne esthétique, lorsque les artistes auront à traiter ce sujet délicat.

Nous avons considéré d'abord le respect dû au Corps de Notre-Seigneur, qui n'a jamais été divisé. Pendant les tortures de sa Passion et après la mort de l'Homme-Dieu, aucune partie du Corps n'a été séparée. Les jambes n'ont pas été rompues comme celles des deux larrons, et saint Jean, dans le récit de la Passion, y voit l'accomplissement de cette parole de l'Ecriture : *Vous ne briserez aucun de ses os.* Le sang et l'eau qui sont sortis du côté droit de Notre-Seigneur, percé par la lance, indiquaient que Jésus était réellement mort, et les premiers apologistes ont tous fait cette remarque pour prouver le mystère de la Résurrection.

Le corps de Jésus-Christ est ressuscité glorieusement, il est monté au ciel ; il n'est resté sur la terre que sous la forme eucharistique.

Dans le sacrement de l'Eucharistie, le corps de Notre-Seigneur n'est pas divisé non plus. *A sumente non concisus, non confractus, non divisus, integer accipitur.* On peut adorer les membres de Notre-Seigneur, ses mains percées de clous, ses plaies sanglantes. Mais cette adoration ne rend nullement nécessaire la représentation plastique des organes ou des membres séparés du corps.

Il serait même téméraire d'aller chercher un symbolisme forcé et contestable, dans les détails si naturels et si expressifs par eux-mêmes qui se rapportent à la personne du Sauveur. Le repos de saint Jean sur sa poitrine est l'expression de l'affection que lui portait Jésus ; sainte Madeleine, arrosant les pieds de Jésus et les essuyant de ses cheveux, donne le témoignage de son amour, de son repentir et de son humilité.

Nullæ imagines reprobandæ, telle est l'expression de l'autorité ecclésiastique. Mais cette déclaration s'adresse bien plutôt aux iconoclastes, aux protestants, aux esprits puritains, aux cœurs secs, aux esprits froids et sans imagination, qu'à nous, qui cherchons à tirer des beaux-arts et, en ce moment même, de l'iconographie, tous les efforts et toutes les ressources qui peuvent concourir à la gloire de la religion catholique et à la propagation de la vérité.

Nous savons que l'art a été un auxiliaire puissant de la prédication de la doctrine de Jésus-Christ. Un membre de la Commission, le R. P. Germer-Durand, a rappelé ce fait, que saint Boniface a eu recours, comme moyen de conversion, à l'établissement, en Germanie, d'offices religieux très-pompeux, très-solennels, et, qu'après avoir attiré ces barbares au spectacle des cérémonies extérieures, il a fait pénétrer dans leur cœur la parole de Dieu.

Mais toute la doctrine de Jésus-Christ et les commentaires de l'Eglise ne sont pas destinés à être reproduits avec le ciseau ou le pinceau. L'art lui-même n'est pas *à priori* indispensable pour vivre saintement. Est-ce que les pieux anachorètes et les saints solitaires ne se passent pas des beaux-arts ? — Les Carmélites ne se privent-elles pas des modulations de la gamme musicale, puisqu'elles ne se servent que de deux notes pour leurs chants ?

Puisqu'en principe, il n'est pas obligatoire de représenter tous les faits de l'ordre religieux, historique et mystique, l'artiste a donc le droit, nous dirons plus, il a le devoir de faire un choix, tant pour les sujets que pour les diverses manières de les présenter, en les subordonnant toujours à cet esprit de respect pour les traditions autorisées qui, seules, constituent les formes hiératiques et sans lesquelles il ne saurait y avoir d'art religieux.

Moins il aura recours à de grossières amorces tendues à la sensation physique et étrangère à la sensibilité morale, plus il se rapprochera de l'idéal chrétien.

Après avoir établi ces principes généraux qui demanderaient encore de longs développements, la Commission en a appliqué l'esprit à l'objet spécial dont l'étude lui a été confiée.

Elle a constaté facilement que la forme d'un cœur considéré comme symbole d'affection est fort ancienne et qu'elle est, sinon un élément favorable à l'art, du moins une de ces représentations emblématiques dont l'usage est légitime et naturel, mais dont l'abus est malheureusement trop facile.

Elle a constaté également que les représentations les plus généralement admises affectaient une forme idéale de convention : ce qui prouverait qu'on préférait conserver à cet emblème le caractère symbolique et écarter l'idée matérielle avec les impressions pénibles que les détails qui composent cet organe provoquent chez toutes les personnes douées d'éducation et de sensibilité.

Nous ferons même observer que le Créateur a dérobé aux regards humains cet organe de la vie, qui ne se révèle que par ses battements, et que le scapel du chirurgien ne peut atteindre qu'après la mort.

Qu'on épargne donc la vue de ce viscère avec ses ventricules et ses oreillettes et la naissance de l'artère aorte, puisque, dans sa bonté, le Créateur nous l'a épargnée lui-même, tout en en faisant l'organe essentiel de la vie.

Mais, nous le répétons, il est naturel et légitime de s'en servir avec discrétion, comme d'un symbole d'affection, de dévouement, de charité absolue, parce que ses battements sont le signal de la vie, et son silence, l'indice de la mort : *Primum vivens, ultimum moriens.*

En résumé :

La représentation exacte du Cœur charnel n'est pas nécessaire pour exprimer la dévotion au Sacré-Cœur de Jésus-Christ.

L'utilité de cette représentation pour exciter à la piété est une question plus complexe. On doit tenir compte du degré de culture, du tempérament, de la sensibilité, de la délicatesse des uns, de la grossièreté des autres, des habitudes d'esprit, de la naïveté et de l'entraînement.

Il y a un fait que la Commission déplore, mais dont elle constate la triste éloquence. C'est l'avidité avec laquelle tous les marchands et les ndustriels se sont jetés sur ce Cœur, objet de dévotion. Sous les formes les plus disgracieuses et les plus répugnantes, ces marchands exploitent l'ignorance des personnes peu éclairées.

Mais il faut bien reconnaître que le symbole est admis par le grand nombre.

La Commission est d'avis qu'on s'appuie sur ce fait pour faire prévaloir au moins la forme symbolique sur la forme matérielle.

La représentation du Cœur charnel n'est pas, d'ailleurs, de nature à figurer parmi les symboles de premier ordre, dont la tradition, l'histoire évangélique, la doctrine de l'Église prescrivent l'emploi dans les œuvres de la statuaire et de la peinture.

Cette représentation ne peut être admise à faire partie de l'Esthétique chrétienne.

Elle ne peut être acceptée que comme emblème, effigie représentative et symbolique, dans le sens du mot grec Εἰκόνισμα et non comme représentation matérielle et anatomique.

La Commission est donc d'avis qu'on évite la représentation du Cœur charnel, en général, dans les œuvres d'art importantes ; qu'elle soit bornée pour les autres, telles que les images populaires, à un symbole de convention en dehors de *toute réalité supposable ;* qu'on évite même le réalisme de la couleur ; que le miracle des apparitions ne soit traité que comme épisode, sauf dans le cas où l'église serait élevée sous un vocable spécial, et se rapportant à un de ces miracles ; que la dévotion au Sacré-Cœur soit envisagée par les artistes, dans un sens général, universel, catholique, et que ces artistes s'efforcent, avant tout, de représenter l'amour du Sauveur pour les hommes, et de tout rapporter à ce texte : *Deus caritas est.*

Félix Clément.

L'ARCHÉOLOGIE

A L'EXPOSITION RELIGIEUSE DE ROME

EN 1870

—

TROISIÈME ARTICLE*

—

VII.

L'exposition renfermait les œuvres principales du Trésor de la Chapelle-Sixtine et des Trésors des trois basiliques patriarcales de Saint-Jean-de-Latran, de Saint-Pierre et de Sainte-Marie-Majeure.

Nous commencerons par la description des merveilles du Trésor de la Sixtine. C'est une véritable bonne fortune pour les fidèles que le Saint-Père ait consenti à le laisser exposer. Jusqu'à présent, pour le visiter, il fallait une autorisation spéciale de Mgr Sacriste, qui ne l'accordait que très-rarement. Grâce à cette faveur, j'ai pu, dans mes *Musées et Galeries de Rome*, en faire un inventaire exact et détaillé. Ce trésor n'a donc plus maintenant de secrets pour le public. Bien entendu, il n'était pas tout entier à l'Exposition ; on n'y trouvait que des pièces de choix, dont plusieurs modernes et que je passe sous silence, en faisant exception toutefois pour deux œuvres d'art hors ligne, la tiare et le calice de l'Immaculée-Conception. J'aurai aussi quelques mots pour les imitations inspirées par l'archéologie.

Tiare de la Reine d'Espagne — Les tiares pontificales sont au nombre de quatre. La plus belle et la plus précieuse est celle que la reine d'Espagne offrit, en 1854, à Pie IX, qui la porta pour la première fois lors de la proclamation du dogme de l'Immaculée Conception. Sa forme est ovoïde, avec un fond de drap d'argent, trois couronnes étincelantes de brillants et des fanons pendants et perlés. Au sommet, une croix, également en

* Voir le numéro précédent, page 202.

brillants, est plantée sur un globe rehaussé de saphirs. Les trois couronnes ressemblent à celles que l'on nomme *ducales* en blason, c'est-à-dire que des perles y alternent avec des feuilles d'ache. Le cercle inférieur rompt la monotonie d'une surface blanche par des lignes d'or et un semis d'émeraudes et de rubis que relient des chapelets de perles fines. Cette tiare pèse trois livres et est estimée plus de cinq cent mille francs. Le relevé exact des gemmes arrive à dix-huit mille diamants de toute grosseur et mille pierres précieuses.

Mitres de Pie IX. — Ces mitres sont du genre de celles appelées *précieuses* par la liturgie. En conséquence, aux broderies se mêlent des pierres qui leur donnent plus d'éclat. Il est à remarquer que les broderies d'or se détachent sur un fond d'argent, car, au témoignage de saint Brunon, la couleur blanche signifie ici la chasteté et la pureté, par lesquelles sont préservés les cinq sens de la tête. Le goût seul prohiberait d'ailleurs la superposition de l'or à l'or.

Depuis Pie VI, les papes trouvant la mitre précieuse trop pesante pour la tête, ont cessé d'en faire usage. Ils se contentent de la faire porter devant eux aux processions et déposer sur l'autel pendant les offices. Néanmoins, eu égard à la solennité, Pie IX s'en est coiffé pour la procession d'ouverture du Concile.

Les deux mitres exposées se distinguent, suivant l'usage romain, par une forme un peu élevée et ogivale, à laquelle il est difficile de s'habituer, quand on a les regards et la pensée tournés vers le Moyen-Age, et que l'on considère le retour à la coupe basse et triangulaire généralement adoptée maintenant en Angleterre, en France et en Allemagne. Il y aurait peut-être un moyen terme à prendre entre ces deux extrêmes.

Calice de l'Immaculée-Conception. — Aucun pape, peut-être, n'a reçu autant de cadeaux que Pie IX ; cadeaux toujours fort beaux, mais quelquefois aussi complétement inutiles. En 1853, le Sultan envoya à Pie IX une selle richement brodée et ornée de brillants. Depuis la chute de Clément XIV, au Forum, lors de sa prise de possession, les papes ont cessé les cavalcades dont les anciens tableaux nous ont transmis de si curieuses représentations. La selle turque n'avait donc, dans les mœurs actuelles, aucune destination possible. Le Saint-Père eut l'heureuse pensée de détacher ces brillants et de les affecter à la décoration d'un calice, dont il fit usage pour la première fois à la messe de la proclamation du dogme de l'Immaculée-Conception. Ceux qui ont assisté aux pontificaux de Noël, Pâques et Saint-Pierre, se rendent compte de l'effet magique produit par cette quantité vraiment incalculable de diamants, se groupant en bouquets

ou en croix, et ressortant sur un fond d'émail bleu. A l'élévation, le Pape présente le calice aux différents points cardinaux, et rien n'est comparable, comme effet, à ce flot de lumière qui jaillit du vase sacré, surtout lorsque le son des trompettes descend mystérieusement du haut de la coupole. Il n'est personne qui n'ait éprouvé à ce moment solennel une sensation profonde, que la parole est impuissante à traduire. L'exécution en est due à M. Borgognoni, joaillier du palais.

Paix du cardinal d'York. — Le Pape en fait usage chaque fois qu'il assiste à la messe, simplement vêtu de la mozette. L'ustensile sacré est formé d'une sardoine de très-grande dimension, car elle mesure vingt centimètres. Le sujet qui y est figuré en relief représente la résurrection du Sauveur. La monture en vermeil, sertie de rubis et d'émeraudes, offre en haut des têtes d'anges, et en bas les armoiries du donateur, le dernier descendant de l'illustre race des Stuarts.

Burettes de Clément XI. — La rubrique du Missel romain veut que les burettes soient en verre, *ampullæ vitreæ*. Il y a à cette prescription double avantage : la facilité, d'abord, de discerner le vin de l'eau, puis de maintenir ces vases dans un état de propreté irréprochable à l'intérieur.

La burette romaine a une forme particulière. Elle est toujours munie d'une anse, à l'aide de laquelle on la prend plus aisément ; d'un couvercle, qui empêche qu'il y tombe rien d'impur ; enfin d'un conduit qui part de la base et ne laisse tomber le liquide que pour ainsi dire goutte à goutte ; toutes choses qui s'observent exactement dans les deux burettes exposées. Le cristal, taillé en fleurs, est emprisonné dans un réseau de filigranes d'or, aussi fins qu'élégants.

Calices de la Renaissance. — Ces deux calices, dont un sert à la réserve du Saint-Sacrement, le jeudi-saint, sont en cristal de roche, simplement godronné, monté en vermeil, avec émaux translucides. La belle Renaissance, qui a son complet épanouissement à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe, n'offre rien de plus parfait et de plus élégant en ce genre. Ce sont des modèles qu'il serait peut-être avantageux de copier, tant ils ont de simplicité et d'harmonie dans les lignes. On s'arrête volontiers à contempler ces bordures si délicates, où l'émail rend avec leur fraîcheur naturelle les fleurs des champs, bluets, iris, pensées et fraisiers. La patène, qui reçoit l'oblation du pain, nous montre, au dos, le Christ ressuscitant et régnant dans sa chair au ciel, où les instruments de sa Passion se transforment en trophées glorieux.

Calice des Ablutions. — Le Pape, aux offices pontificaux, se sert de deux calices. Dans l'un, il consomme une partie du précieux sang, à l'aide du chalumeau. Il prend les ablutions dans un autre calice. Or, ce dernier

a été exécuté à Naples, il y a une quinzaine d'années, et n'est que la reproduction exacte d'un calice du XVe siècle, peu développé en hauteur, avec cabochons de grenats au nœud, et médaillons émaillés au pied.

Cadeaux des Hongrois. — En 1867, la Hongrie a envoyé à Sa Sainteté un album et un reliquaire. La reliure est d'un goût contestable. Des pièces de rapport en métal encadrent, sur un fond de soie blanche et rose, des figurines et des armoiries d'albâtre. Bien supérieur est le reliquaire en style pyramidal du XVe siècle, qui contient, dans une capse fermée par des volets, des reliques de S. Etienne, de S. Ladislas et de S. Emerand, patrons de la Hongrie. Ce travail, d'une bonne exécution et d'une grande légèreté de forme, appuie sur un pied découpé en lobes et rehaussé d'améthystes taillées et polies en cabochons.

Calice Polonais. — Ce calice en or porte à la coupe cette inscription touchante : La Pologne opprimée dans sa foi, au dernier de ses défenseurs, *Ultimo oppressa fides defensori*. C'est la reproduction exacte d'un charmant calice du XIIIe siècle. Le pied, large et ferme, n'admet pour ornement que les armoiries émaillées du Pape et des donateurs. Le nœud arrondi se prend facilement à la main, et la coupe est proportionnée au pied et historiée de différents traits de la vie de la Vierge : à la scène de l'Annonciation, on remarque un fuseau aux mains de la Vierge, car, suivant les Evangiles apocryphes dont s'est inspirée l'iconographie, Marie était occupée à filer, lorsque l'ange Gabriel lui apparut.

Calices divers. — Voici trois calices divers modernes en style *gothique*, dénomination qui leur convient très-bien, car la richesse de la matière ne peut faire oublier l'étrangeté de la forme. Ce sont des cadeaux venus de divers pays. En général, le XVe siècle le plus piquant y est mêlé aux conceptions telles quelles du goût moderne. Les émaux sont vulgaires et ne diffèrent pas de l'imagerie populaire. Le nœud, hérissé de statuettes, ne se laisse approcher ni prendre par aucun côté.

Ciboire gothique. — Ce ciboire vient d'Allemagne. Le couvercle est surmonté d'une statuette de l'Immaculée-Conception, qui conviendrait mieux à un reliquaire qu'à ce vase liturgique. Ce qu'il offre de plus remarquable, c'est la netteté de l'inscription et la translucidité des émaux.

Chandelier et Ostensoir. — Avec ces deux pièces se termine la description de la vitrine centrale. Le chandelier procède directement de la Renaissance, dont il accumule les motifs les plus variés et les plus délicats. L'ordonnance seule en est nouvelle. Le nœud se confondant avec le pied, l'ustensile perd beaucoup de sa grâce et devient une espèce de pyramide

plutôt conçue d'après l'antiquité classique que d'après la forme traditionnelle.

L'ostensoir figure un soleil, forme en usage exclusivement depuis le XVIe siècle. On constate ici deux innovations. La Congrégation des Rites a décidé que tout ostensoir devait se terminer par une croix; cette prescription n'a pas été observée. Le vase est donc incomplet au point de vue liturgique. Mais on ne peut qu'encourager l'emploi de la mosaïque, et les essais qui viennent d'en être faits méritent incontestablement des éloges, tant l'exécution en est soignée.

Ornement de Clément VIII. — Clément VIII, qui a siégé de 1692 à 1605, a fait don à la chapelle papale d'un ornement complet, qui était autrefois affecté à la messe du jeudi saint et qui se compose d'une chasuble, d'une chape, d'une dalmatique, d'une tunique, avec leurs étoles et manipules, d'un grémial et d'une housse de fauteuil. Ces ornements cessèrent d'être en usage au commencement de ce siècle; on les transporta alors au palais apostolique du Quirinal. La lumière du jour commençant à les altérer, il devint nécessaire de les enlever de leurs vitrines pour les conserver dans des armoires fermées.

On attribue à Raphaël le dessin de ces vêtements pontificaux. Exécutés au métier de haute lisse, ils ont l'aspect d'une tapisserie, à fond d'or, avec rinceaux, figures et médaillons historiés en soie de couleur. Les nuances y sont admirablement fondues, et l'œil demeure pleinement satisfait de leur harmonie, non moins que de l'élégance, de la forme et la pureté des contours.

La chasuble, ample aux épaules, est assez longue pour traîner jusqu'aux pieds. Des anges adorateurs se mêlent aux rinceaux verts et fleuris qui tapissent le fond. L'orfroi du dos, circonscrit par un galon simulé, représente les trois scènes de Jésus priant au jardin des oliviers, du Christ à la colonne et de S. Pierre repentant, avec les armes du Pape et celles du donateur (un duc de Médicis) à la partie inférieure. La croix, par devant, superpose l'*Ecce Homo*, la Véronique et le lavement des mains de Pilate.

La dalmatique et la tunique sont conçues dans un autre système. Armoriées comme la chasuble, elles expriment dans leurs larges médaillons des faits de l'ancien et du nouveau Testament, des évangélistes et des apôtres, des anges tenant des encensoirs fumants, puis l'emblème du Pape, qui consiste en deux trompettes en sautoir sur le globe du monde, avec cette devise : IN OMNE, qui fait allusion au verset du Psalmiste : *In omnem terram exivit sonus eorum*. Les étoles et les manipules ont leurs extrémités terminées par plusieurs glands rouge et or. Sur leur longue bande se développent les instruments de la Passion.

La housse du fauteuil, découpée en quatre pièces, a pour décoration l'une des trois Vertus théologales, dont la tête est entourée d'un nimbe à pans (nimbe de second ordre, attribué, en Italie, aux Vertus), ou la croix du Sauveur, du pied de laquelle montent des tiges de rosiers; car, ainsi que l'a dit saint Bernard, les gouttes de sang sont devenues des roses.

Le grémial offre entre deux anges thuriféraires une corbeille de fleurs, qui emprunte au Cantique des Cantiques sa devise joyeuse, annonce du printemps : APPARVERVNT.

La chape a sur son chaperon le sacrifice d'Abraham; à ses orfrois, les rois de Juda, ancêtres de Jésus-Christ, et la tentation d'Adam et d'Ève; sur sa robe, le Père éternel, une crédence chargée de vases sacrés, une église et les armoiries de Clément VIII, d'où jaillissent deux branches d'olivier. La *patte*, qui unit sur la poitrine les deux côtés de la chape, montre deux mains liées et serrées ensemble, ce que l'art héraldique nomme une *bonne foi*. Tout cela est de l'art véritable.

Dessin de Minardi. — La célèbre fresque de Michel-Ange, *le jugement dernier*, qui tapisse le fond de la chapelle Sixtine, est tellement obscurcie par la fumée des cierges et la poussière, qu'on l'étudiera sur le dessin réduit et si finement exact du chevalier Minardi, beaucoup plus facilement que sur place.

Pupitre de Missel. — Ce pupitre, envoyé par la ville de Tournai, est en métal doré et émaillé, dans le style du XIIIe siècle. On n'a que des éloges à décerner à l'orfévre pour la précision de ses ciselures et la bonne qualité de ses émaux nuancés.

Missel de Vienne. — Ce missel a été offert, en 1868, à Sa Sainteté Pie IX. Il porte au dos le nom de la ville de Vienne, en Autriche, et sur ses fines miniatures la signature de C. Blaas. La reliure, en velours rouge, se rehausse d'appliques de métal gravé et émaillé. Le style est celui du XVe siècle.

Tous ces objets se trouvent dans une salle à part très-visitée. Ils attestent à la fois la générosité des donateurs et celle de Pie IX qui, loin de conserver pour lui-même ou pour les siens ces objets, en donne la propriété à l'Église, c'est-à-dire à tous les fidèles.

VIII.

Les grandes basiliques de Rome ont tenu à honneur d'imiter l'exemple si noblement donné par Sa Sainteté. Elles ont en conséquence choisi, parmi les richesses accumulées dans leurs sacristies, les objets qui, par leur antiquité, leur beauté ou même simplement leur matière, méritaient le mieux

d'être exposés aux regards du public, et, en faisant ainsi, elles ont appelé l'attention sur des œuvres peu connues.

Commençons par la basilique la plus ancienne, celle qui s'intitule dans tous les actes officiels « mère et chef de toutes les églises de Rome et de l'Univers. » Nous avons nommé Saint-Jean de Latran.

Parement d'autel. — L'autel, *altare*, dans sa signification première et étymologique, indique une *hauteur*. Pour le liturgiste, c'est la hauteur même des cieux qui s'abaisse. La terre y est représentée par ses saints, dont les ossements reposent dans le *sépulcre;* le ciel, par l'offrande; l'union de la terre et du ciel, par les pierres fortement cimentées de la cité, qui forment à la fois un trône et un tombeau. L'autel a donc été assimilé, par les écrivains du Moyen-Age, à cette « Jérusalem nouvelle qui descend du ciel, parée comme l'épouse qui s'orne pour plaire à son époux. » Sur ce trône, « l'Agneau divin se tient chaque jour debout, quoique avec l'apparence d'une victime, et il écoute les cris des martyrs qui, par leur sang, ont rendu témoignage à sa parole. »

Anastase le Bibliothécaire nomme vêtement, *vestis*, ce que les Italiens traduisent avec synonymie par *palliotto;* le terme français *parement*, qui nous vient du Moyen-Age, mieux choisi et plus exact au moins actuellement, est aussi plus significatif.

Saint-Jean-de-Latran possède de très-curieux parements des deux derniers siècles. Le parement moderne, ici exposé, n'est pas non plus à dédaigner, à cause de l'éclat de son ornementation. Les broderies d'or, reproduisant un semis de lys et de roses, ressortent parfaitement sur un fond de drap d'argent. Les armoiries du prélat donateur flanquent, à droite et à gauche, la croix centrale, sur laquelle est étendu l'Agneau divin.

Croix stationnales. — *Station* est un terme liturgique, établi par saint Grégoire-le-Grand pour exprimer la visite faite aux principales églises de Rome, à des jours déterminés et surtout en Carême. Le Pape, accompagné du clergé séculier et régulier, s'y rendait processionnellement. En tête du cortége était portée une croix de forme spéciale et qui ne servait qu'en cette circonstance : de là son nom de croix *stationnale*.

Ces croix sont de grande dimension et leurs proportions inusitées suppléent à l'absence de la hampe sur laquelle est d'ordinaire élevé le crucifix. Elles se terminent soit par une pointe de fer, soit par une douille, car, dès que la procession était entrée dans l'église, on plaçait la croix sur l'autel pour tout le temps de la prière stationnale et on la retirait ensuite pour le retour de la procession à son point de départ.

La plus ancienne des deux croix, que porte encore la basilique Cons-

tantinienne aux processions les plus solennelles, date de la seconde moitié du XIIIe siècle. Elle est en argent doré, appliqué sur bois et travaillé au repoussé. Son style dénote une main peu habile, surtout à l'endroit des têtes, où saillissent de gros yeux, comme à l'époque romane. Des médaillons circulaires rompent la monotonie des lignes droites et des sujets, empruntés aux deux Testaments, donnent de la vie aux surfaces planes. D'un côté la chute de l'homme est opposée à la mort du Sauveur, par laquelle le genre humain est racheté. L'ancienne et la nouvelle loi sont ensuite mises en regard l'une de l'autre, car les figures, comme le sacrifice d'Abraham, ont trouvé leur réalité dans le sacrifice de la croix. Le Moyen-Age se plaisait à ces rapprochements ingénieux, basés sur la tradition des Pères et les gloses des commentateurs.

La deuxième croix, datée de 1451, est beaucoup plus intéressante sous le rapport de l'art et de la forme. Ses extrémités sont pommetées, car si l'arbre fatal du paradis terrestre a produit des fruits de mort, l'arbre de la rédemption, au contraire, ne pouvait donner que des fruits de vie et de salut. Ainsi que l'a souvent pratiqué le Moyen-Age, le Sauveur est attaché par trois clous à un tronc d'arbre simplement ébranché, forme encore traditionnelle de nos jours à Rome, où l'on peut voir, aux processions de la Fête-Dieu surtout, d'énormes croix rustiques qui ont conservé la dénomination significative de *tronco*.

Les anciens artistes de Rome signaient presque toujours leurs œuvres. On est heureux de trouver au pied de la croix le nom de Nicolas de Guardia, qui mérite incontestablement de passer à la postérité pour une œuvre aussi pleine d'intérêt et de charme.

Chasuble d'Aix-la-Chapelle. — Cette chasuble a été offerte par la ville d'Aix-la-Chapelle à Pie IX, à l'occasion du cinquantième anniversaire de sa promotion au sacerdoce. Le fond en velours rouge imite par ses broderies d'or les anciens velours de Gênes, où les ananas sont entourés de feuillages. L'orfroi, brodé sur drap d'or, reproduit plusieurs scènes de la Passion, traitées dans le style du XVe siècle. La communauté qui a confectionné cet ornement est la première maison de ce genre en Europe; la sœur Françoise du Pauvre-Enfant-Jésus y dirige un atelier de jeunes filles avec un talent vraiment hors ligne et une habileté de main incomparable. L'exécution est ce que l'on peut attendre d'une artiste qui s'est formée à l'étude des meilleurs modèles et qui a épuré son goût par l'observation minutieuse des œuvres du Moyen-Age. On ne sait qu'admirer le plus ou du dessin toujours si net et si ferme, ou de la broderie si agréablement nuancée et traitée. Il va sans dire que cet ornement constitue le chef-d'œuvre de l'Exposition.

Missel allemand. — Le gothique troubadour continue à fleurir en Allemagne et il se manifeste toujours par une exubérance de clochetons et d'arcs-boutants inutiles. Que viennent faire sur cette couverture de velours rouge des appliques de métal, tellement découpé et déchiqueté, que l'on croirait voir les cathédrales de Milan ou de Cologne, dont les pinacles pointus entrent comme autant d'épingles dans les yeux ? Et tout cet échafaudage pour abriter une statuette de saint Michel ! Le Moyen-Age n'allait pas chercher un architecte pour lui dessiner une couverture de livre; il prenait tout simplement un relieur, et il avait bien raison. La tranche sur laquelle sont peints les sacrements, tels qu'on les administre dans les églises paroissiales, sur les bords du Rhin, exhale une forte odeur de germanisme.

Calices. — L'un est en style rocaille, avec des scènes évangéliques sur lapis, quelques pierres et émaux. Le nœud accuse une innovation qui n'est pas assez sérieuse pour mériter une complète approbation. L'*Ecce Homo*, renfermé entre des plaques de cristal qui le laissent apercevoir de tous côtés, rappelle trop ces cages de verre où les Napolitains trouvent bon de renfermer leurs statues de saints, sans doute pour les préserver de la poussière. Le second calice date du XVIIIe siècle et est tout parsemé de fragments de corail.

Santo Bambino. — Les chapitres de Rome, tout le temps de Noël, exposent un Enfant-Jésus dans une crèche, à l'autel du chœur, au pied du crucifix, et, pendant l'office, tiennent de chaque côté quatre cierges allumés. A Saint-Jean-de-Latran, la cassette qui supporte l'Enfant-Jésus est plaquée de malachite. Au fond se dresse un ratelier plein de paille et de foin, que l'orfévre s'est amusé à reproduire brin à brin. L'art, aux hautes époques, ne s'arrêtait pas à de telles fanfreluches. Il faut dire aussi que le travail est moderne. Si je le mentionne ici, c'est uniquement pour appeler l'attention sur ce genre de représentation que nous ne connaissons pas en France et qu'il conviendrait d'importer parmi nous.

IX.

Il y a eu de longues contestations entre les basiliques de Latran et du Vatican, chacune d'elles voulant avoir sur l'autre la prééminence. Grégoire XI a mis fin à la querelle en donnant raison à Saint-Jean-de-Latran. La bulle de ce pape, gravée en gothique ronde sur une plaque de marbre, maintient à perpétuité les droits de cette basilique. La convenance la plus stricte nous force à ne donner que la seconde place à la

basilique du Vatican, quoiqu'en réalité son exposition soit supérieure à la précédente.

Après la chapelle Sixtine, le plus important de tous les trésors de Rome est celui de Saint-Pierre, que j'ai détaillé dans une brochure qui a paru à Rome, en 1866, sous ce titre : *Les Souterrains et le Trésor de Saint-Pierre à Rome, ou description des objets d'art et d'archéologie qu'ils renferment.*

Voici la nomenclature de l'Exposition de la basilique Vaticane :

Chandeliers. — Ceux qui ont été exécutés en 1865, pour servir aux offices pontificaux et orner la balustrade de la Confession, ont été copiés rigoureusement sur les chandeliers appartenant au même chapitre et qui remontent au pontificat de Grégoire XIII.

Au pied, saillit un écusson ; des têtes d'anges enguirlandées entourent le nœud et des feuilles d'acanthe forment la tige. Le crucifix, plaqué de lapis-lazuli, est accompagné aux extrémités des quatre Evangélistes, car c'est par eux que nous avons connu les phases diverses de la Passion douloureuse.

La liturgie a varié selon les siècles. Au XVIe, l'autel n'admettait encore qu'une croix et deux chandeliers. Telle est la raison pour laquelle le don merveilleux du cardinal Alexandre Farnèse, à la basilique dont il était archiprêtre, a été limité à ces trois objets, tout à fait dignes de l'autel papal qu'ils ornent aux fêtes de Noël, de Pâques et de saint Pierre. Michel-Ange en a fourni le dessin, son style vigoureusement mâle suffit à le faire reconnaître. Cette composition est à la hauteur des fresques si célèbres de la voûte de la chapelle Sixtine, si même elle ne les dépasse. Leur valeur est estimée 70,000 francs. Antonio Gentile, qui les a fondus et ciselés, a traduit avec un rare bonheur la pensée du maître. La bobèche, découpée en trèfle, est supportée par trois Vertus adossées. Au nœud, les sibylles alternent avec les prophètes, et le pied, appuyé sur des griffes de lion, attire particulièrement l'attention par ses médaillons de cristal de roche, où sont gravés les principaux traits de la vie du Christ. La croix, conçue dans le même goût, porte à la base le nom et les armoiries du donateur, qui en fit cadeau l'an 1581. Quatre anges, les ailes dressées en l'air et se tenant par la main, terminent la tige, que le chevalier Bernin a allongée et où il a fait voltiger les abeilles d'Urbain VIII.

Ce fut en 1682, sous le pontificat de ce pape, que le cardinal François Barberini demanda au plus grand artiste de Rome, à cette époque, de vouloir bien compléter l'œuvre de Michel-Ange, en ajoutant les quatre autres chandeliers que prescrivait le Cérémonial réformé des évêques.

Calice de Charles III. — Lors de la découverte du platine, métal d'un ton mat et qui n'a d'autre valeur intrinsèque que le prix élevé auquel il se maintient, le roi d'Espagne Charles III en fit confectionner un calice

qu'il offrit à Pie VI. Le style est tel qu'on pouvait l'attendre de la dégénérescence de l'art au siècle dernier. Au pied et à la coupe figurent les instruments de la Passion, et au nœud les initiales enlacées des deux souverains. Ce calice offre donc un intérêt purement historique.

Ostensoir de la Fête-Dieu. — Cet ostensoir date du XVIe siècle. Il est formé de trois morceaux de cristal de roche, dont la monture d'or est agréablement nuancée d'émaux translucides, verts et bleus. La partie supérieure rayonne et flamboie comme un soleil, mais le foyer a beaucoup plus d'importance que l'irradiation lumineuse qui s'en dégage. Cet ostensoir très-portatif sert à la procession de l'octave de la Fête-Dieu, après avoir pendant plusieurs siècles été exclusivement employé à celle que le Pape préside le jour même du *Corpus Domini*.

Chasuble chinoise. — L'ornement complet sert aux seules fêtes de la Nativité et du Saint-Nom de Marie. Un missionnaire, autrefois chanoine de Saint-Pierre, l'apporta de Chine au XVIIIe siècle, et le légua par testament à la basilique Vaticane. Nous dessinons peut-être mieux que les Chinois, mais nous ne savons pas mieux harmoniser les couleurs et fondre les nuances. On ne se lasse pas à regarder cette soie blanche, diaprée de fleurs, d'oiseaux et de papillons ; c'est frais et varié comme un jardin.

Chasuble de Benoit XIV. — Ce pape a fait de grandes choses dans les années si remplies de son pontificat célèbre. L'ornement complet qu'il a donné à la basilique de Saint-Pierre, dont il fut chanoine, a coûté 96,300 francs. Il sert aux fêtes de Pâques et de la Dédicace. Les sujets qui y sont représentés expriment la vie de Notre-Seigneur et des apôtres saint Pierre et saint Paul. La chasuble, imitée de celle de Clément VIII, conservée au trésor de la chapelle Sixtine, reproduit en petit et en or sur un fond d'argent les dessins gracieux de l'école de Raphaël.

Dalmatique impériale. — Ainsi nommée parce qu'elle servait aux empereurs du saint Empire-Romain, qui, en qualité de chanoines de la basilique, avaient le droit, lorsqu'ils étaient présents à Rome, de remplir les fonctions de sous-diacre à la messe chantée par le Pape, cette dalmatique est en soie bleue, semée de rinceaux et de croix d'or. La broderie des sujets est en soie de diverses couleurs. Au dos, Jésus-Christ, assis sur l'arc-en-ciel, est entouré des chœurs des anges et des saints ; au bas, Abraham reçoit les âmes des élus dans son giron, et le bon larron porte sa croix sur son épaule. En avant est figurée la Transfiguration, et sur les épaules la Communion des Apôtres sous les deux espèces, à la dernière Cène. Ce travail, remarquable surtout par son iconographie, est élucidé par des inscriptions grecques qui en indiquent la provenance toute byzantine. Il doit dater du XIIIe ou XIVe siècle.

Parement d'Autel. — C'est le *nec plus ultra* de la broderie monumen-

tale, faite pour être vue à distance et qui rivalise pour le relief avec la sculpture la plus fouillée. Aux extrémités se détachent les armoiries de Benoît XIV, et, au milieu, entre deux bouquets, un médaillon d'or contient les effigies des bienheureux que canonisa ce pape, le 29 juin 1746, Ces nouveaux saints se nomment Camille de Lellis, Joseph de Léonisse, Pierre Regalati, Fidèle de Sigmaringen et Catherine Ricci. Brodé à Rome, le parement de l'autel papal a coûté 75.000 fr., y compris son autre face.

X.

L'énumération des objets empruntés par l'Exposition Romaine au trésor de Sainte-Marie-Majeure sera fort courte.

Dentelles. — Les belles dentelles en point de Venise et de Milan ne sont pas rares à Rome, où l'on peut encore se les procurer en bon état et à des prix raisonnables. Elles constituent une des grandes richesses du costume d'église. Le point de Venise se distingue par ses reliefs et ses fleurs ajourées, où tout est grâce, mouvement, harmonie, au milieu de ces enroulements qui serpentent et se croisent, se ramifient et se rejoignent sans jamais se confondre. A Rome, les dentelles se portent très-basses, car on ne les considère jamais que comme un accessoire, un ornement fait pour compléter la partie supérieure qu'elle ne doit pas annihiler, ainsi qu'il est arrivé trop de fois depuis l'invasion des tulles brodés et à bon marché.

L'aube du cardinal Colonna, élégamment plissée à la mode romaine, est terminée par un point de Venise, qui ressort admirablement sur une doublure rouge.

Il convient de remarquer encore une chasuble, également en point de Venise, recouvrant un fond de soie rose. Comme dentelle, c'est réellement très-beau.

Orfévrerie. — La sainte Crèche dans laquelle fut déposé Notre-Seigneur après sa naissance, a pour support un soubassement carré en argent ciselé, dessiné au commencement de ce siècle par l'architecte avignonnais Valadier, que Pie VII fit venir à Rome et visita dans son atelier, *via Babuino*. Les quatre côtés sont historiés de l'Adoration des bergers et des mages, de la Fuite et de la Fuite en Egypte.

Le jeudi-saint, la sainte Hostie est conservée pour le lendemain, non dans un tabernacle ordinaire, mais dans une urne ou cassette en bois doré ou en métal. Le sépulcre de la basilique libérienne est dessiné dans le goût maniéré du siècle dernier. A la partie supérieure, deux anges prosternés adorent respectueusement Celui qui se cache sous les voiles eucharistiques.

Livres de Chœur. — L'intérêt se concentre sur le graduel du cardinal Léonard de la Rovère, qui le fit écrire à la main et enluminer, en 1517, alors qu'il était titulaire de l'église Saint-Pierre-ès-Liens. Ses armes et son nom transmettent à la postérité le souvenir de cette donation généreuse.

Les heures passent bien vite quand on a une fois commencé à feuilleter ces grandes pages in-folio, où la miniature atteint presqu'à sa perfection... Tout autour des pages s'étalent de fraîches bordures, ornées d'arabesques et de pierres précieuses. Les initiales sont généralement historiées et toutes ces vives couleurs ont pour fond très-fréquemment une feuille d'or en relief et polie à l'agate.

XI.

Les ornements ecclésiastiques, tous de grande beauté, qui garnissent les vitrines, affectent cinq formes principales : la romaine, la gothique, la française, l'espagnole et l'autrichienne. La romaine nous paraît la plus simple, la plus commode et presque la moins coûteuse : la gothique est plus élégante, mais un peu lourde et gênante, surtout aux bras qui doivent être libres pour les bénédictions et les gestes exigés par la rubrique ; la française est légère, tandis que l'espagnole a des tissus épais ; l'autrichienne se fait remarquer par ses proportions réduites. Si nous avions à choisir, nous donnerions sans hésiter la préférence à la romaine, qui offre plus d'avantages sérieux que toutes les autres. On a critiqué avec raison, dans les vêtements de l'Occident, la dégénérescence des formes primitives, telles que nous les ont gardées les peintures des premiers siècles, et telles que nous les voyons encore, bien que déjà étriquées, dans la magnifique vitrine des ornements laissés par Boniface VIII à sa cathédrale d'Anagni.

Mais les siècles ont lentement amené les formes actuelles, et on ne peut que louer l'habileté des artistes et des brodeurs qui ont su, dans ces conditions, faire preuve de goût et d'invention. Peut-être résultera-t-il du rapprochement de tous ces types qui ont chacun leur mérite l'adoption d'un type plus parfait : c'est ce que nous devons désirer et c'est ce que les artistes demandent instamment.

Les Orientaux ont conservé, dit-on, les formes premières. Nous constatons que leurs ornements étaient autrefois identiques à ceux de l'Occident. Ainsi, pour ne parler que de la chasuble, elle entourait complétement le prêtre et formait comme une petite maison (*casula*), où il n'y avait d'ouverture qu'à la partie supérieure pour laisser passer la tête. Les bras étaient couverts, et quand on voulait s'en servir, il fallait relever le vête-

ment de chaque côté. Les Latins trouvèrent plus commode de l'échancrer latéralement, en sorte que peu à peu il ne s'est plus composé que de deux pièces pendant en avant ou en arrière. Les Orientaux, au contraire, l'ont ouvert en avant dans toute sa longueur et lui ont ainsi donné l'apparence d'une chape.

Maintenant les Orientaux se sont-ils contentés de cette première modification ? Ils ont tous des vêtements divers, non-seulement pour chaque rite, mais presque pour chaque individu. Et ce n'est pas la forme seule qui varie, mais la couleur elle-même. Toute étoffe est acceptée, du moment où elle n'est pas noire et qu'elle se distingue par la broderie ou par un riche dessin.

Jusqu'au XIIIe siècle, du reste, il en a été ainsi pour les latins dans les couleurs : c'est à cette époque que la liturgie a introduit les cinq couleurs. Le Pape seul en a gardé deux qu'il emploie indifféremment pour les cérémonies ; ainsi le rouge lui sert à la fois pour les martyrs, les morts et les temps de pénitence ; le blanc pour les fêtes de Notre-Seigneur, de la Vierge, des confesseurs, des veuves et des vierges.

Je ne dirai qu'un mot du trésor de la basilique d'Anagni, parce que j'ai eu ailleurs l'occasion de le décrire longuement, dans ma monographie de ce curieux édifice. Énumérons seulement les pièces dont il se compose. Ce sont : la chasuble, en satin rouge brodé d'or, de Boniface VIII, sur l'orfroi de laquelle est représentée la généalogie de Notre-Seigneur ; une chape en broderie française du commencement du XIVe siècle, ayant aussi appartenue à Boniface VIII, et représentant dans des médaillons les principaux traits de la vie du Sauveur ; une dalmatique historiée où sont figurés les actes et passions des martyrs ; deux devants d'autel, l'un à l'effigie des apôtres et de plusieurs saints, l'autre déroulant le symbolisme de l'arbre de la vie (XIIIe siècle) ; une châsse en émail de Limoges, contemporaine de la canonisation de Saint Thomas, de Cantorbéry, dont elle reproduit le martyre ; la crosse émaillée de saint Pierre, évêque d'Anagni au XIIe siècle ; l'encensoir d'argent donné par Boniface VIII à la basilique ; enfin, deux mitres qui ont appartenu, croit-on, à Innocent III, et dont les orfrois sont brodés.

Ces ornements et ces ustensiles se font remarquer les uns par l'ampleur, l'élégance de la coupe et la naïveté des figures, les autres par la pureté du style et la grâce de la forme.

X. Barbier de Montault,
Camérier de Sa Sainteté.

CONCOURS

OUVERT POUR LA CONSTRUCTION DE L'ÉGLISE DU SACRÉ-CŒUR

A MONTMARTRE

—

IIe LETTRE (suite) [1]

—

PROJETS PRIMÉS

1er PRIX. — PROJET DE MM. DAVIOUD, *architecte*, et LAMEIRE, *peintre*.

Nous avons effleuré déjà cette tendance à la collaboration qui s'empare des artistes à l'annonce des concours publics, et nous nous expliquons parfaitement la facilité avec laquelle — au détriment même d'une partie de leur individualité — beaucoup s'engagent dans cette voie, quand ils songent surtout aux dépenses considérables de temps et d'argent qu'entraîne, à trop bref délai, l'établissement d'un projet avec devis, tels que ceux, pour la plupart si consciencieux, envoyés depuis deux ans aux *Concours de l'Hôtel-de-Ville*, de la *Prison de Nanterre* et de l'*Église du Sacré-Cœur*.

Mais notre étonnement est grand en voyant associés les noms de deux artistes, aussi bien placés à juste titre dans l'opinion de leurs pairs que MM. Davioud et Lameire, et dont l'un, l'architecte des Théâtres de la Place du Châtelet, est un maître doué d'une rare élégance et d'un talent tout moderne dans ses recherches, tandis que l'autre, l'auteur de nombreuses

[1] Voir la première lettre dans le numéro d'août 1874, p. 131, et le commencement de cette deuxième lettre dans le numéro de septembre, p. 185.

décorations murales et d'un projet d'Église catholique si remarqué dans l'Exposition Universelle de 1867, est lui aussi un maître, mais un maître doué d'une véritable sobriété empreinte même d'un certain archaïsme.

Nous croyons difficile déjà que deux architectes, élèves du même professeur, sortis de la même école et, si l'on veut de plus, ayant étudié jusqu'à leur maturité l'art ancien et moderne aux mêmes sources, nous croyons difficiles que ces deux artistes puissent toujours parfaitement s'entendre dans la conception et surtout dans la réalisation d'un monument ; mais que sera-ce si l'un, architecte, procède autant qu'on en peut juger par ses œuvres et surtout par le projet qui nous occupe, des édifices florentins du XIIIe siècle, et si l'autre, artiste peintre, semble plutôt demander à notre art romano-byzantin du centre de la France le secret de ses inspirations.

L'œuvre qui sortira du concours de ces deux talents n'est-elle pas exposée à nous offrir un jour une sorte de dissonnance, tout au moins pour sa partie décorative, et l'artiste peintre, placé par la sanction du jury au même rang que l'architecte, n'aura-t-il pas, à certains moments, une influence trop grande, quoique justifiée par avance, sur la direction à imprimer à l'œuvre ?

Telles auraient été nos inquiétudes dans le cas particulier où MM. Davioud et Lameire auraient été chargés de l'exécution de l'Église du Sacré-Cœur ; telles elles seront en général — et c'est pour cette double raison que nous les consignons ici — toutes les fois que, dans un concours public relatif à une œuvre d'architecture, deux collaborateurs, un architecte et un peintre, se trouveront, au même degré, associés dans la même récompense.

L'architecte, étant et devant rester sans conteste le *maître de l'œuvre*, (*magister operis* comme disaient avec tant de bon sens nos ancêtres), ne peut et ne doit avoir que des *collaborateurs*, quelque haut placés que soient ces derniers, et nous n'en voulons d'autres exemples, à notre époque, que Duban traçant à Ingres et à Simart la décoration du château de Dampierre, que Hittorff demandant à Picot et à Paul Flandrin les peintures murales de l'église Saint-Vincent-de-Paul, que Charles Garnier indiquant à Paul Baudry les décorations peintes des foyers et de l'escalier du nouvel Opéra.

Notre lecteur nous pardonnera cette digression qui n'est qu'un faible aperçu d'un côté de cette question si multiple que l'on pourrait traiter longuement sous ce titre : *des inconvénients et des avantages* (car il y en a) *de la collaboration dans les œuvres d'art*, et nous aborderons l'examen du projet de MM. Davioud et Lameire.

Le sentiment général de l'œuvre reflète l'architecture des Républiques italiennes de la fin du Moyen-Age. Sainte-Marie-des-Fleurs, le Baptistère de Pise et même la Loge des Lances, ont fourni des éléments facilement reconnaissables, soit dans le plan, dont le sanctuaire précédé de nefs est d'une grande et belle disposition tout-à-fait digne de recevoir le maître-autel; soit dans l'élévation, aux marbres blancs et jaunes alternés, et ou le dôme est dominé par la statue du Sacré-Cœur et cantonné à sa partie inférieure de quatre tours octogonales (trop reliées, il est vrai, à la masse principale); soit enfin, dans la façade, dont le porche avec trois arcades, est couronné d'une galerie de rois d'un effet magistral et surmonté de quatre statues équestres de Constantin, Charles Martel, Charlemagne et S. Louis, ces quatre héros du christianisme, dont trois appartiennent à la France.

La crypte a toute l'importance du plan du rez-de-chaussée et, sauf la partie absidale, les tribunes contournent intérieurement toute l'église. Le plan du presbytère est lui aussi bien traité, quoique on désirerait plus

d'ampleur de style au passage le reliant à l'église ; mais les chapelles indiquées dans les basses nefs sont insuffisantes, et l'aspect général du projet reçoit, du jardin anglais qui occupe la montée qui précède l'église, un caractère trop agréable et manquant de cet aspect sévère qui convient à un sanctuaire, but suprême de pèlerinages nombreux, et destiné à rappeler un vœu fait à une époque aussi éprouvée que la nôtre.

Rendons avec plaisir justice, en terminant, à la décoration peinte indiquée dans la coupe longitudinale : des indiscrétions l'attribuent à M. Lameire et nous croyons cette attribution exacte ; mais nous n'y voyons pas un argument en faveur de la collaboration. Car, en nous rappelant les remarquables dessins exposés souvent par M. Davioud, depuis le jour où, encore élève, il fut récompensé à l'école des Beaux-Arts pour une fort intéressante restitution polychrôme du *Tombeau de Mausole*, nous pensons qu'il n'avait pas besoin de faire appel à une palette amie, même pour cette partie de son projet.

3e PRIX. — PROJET DE M. CAZAUX.

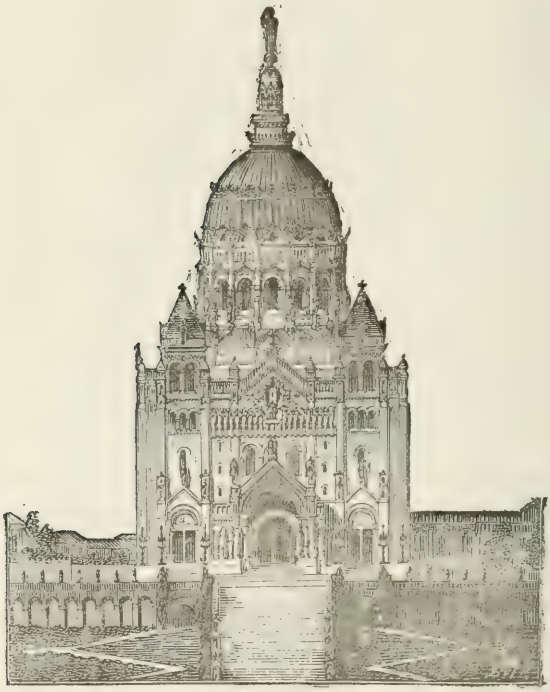
En apparence surtout, la conception de M. Cazaux se rapproche pour le plan de celle de M. Abadie ; mais, tout en acceptant les mêmes données principales, elle offre cependant d'assez grandes divergences.

L'ensemble du projet est bon et sobrement étudié, de belles parties sont à y noter : ainsi, le porche, quoique trop fermé, donne en façade une arcade d'un réel effet, et dont le pignon est couronné par les statues des douze apôtres adorant le divin Maître ; le plan des tribunes contourne bien tout l'édifice, moins cependant la chapelle de la Vierge qui est un peu longue et se détache ainsi trop de la masse ; la crypte, quoique s'étendant seulement sous le sanctuaire et les chapelles absidales ne manque pas de grandiose ; mais les descentes à cette crypte, ainsi que les montées aux tribunes ne sont pas heureusement étudiées. Comme effet extérieur, les quatre petits dômes ne nuisent pas à l'effet du dôme central et les quatorze stations du Chemin de la Croix s'étagent dans les rampes d'accès.

Somme toute, excellent projet, mais manquant de ce quelque chose de réussi ou peut-être même d'original qui enlève l'attention et force la première récompense.

PROJETS RÉCOMPENSÉS.

1re PRIME. — 1er PROJET DE MM. DOUILLARD FRÈRES.



Après le projet de M. Abadie, celui qui nous occupe est certainement le plus complet et le mieux étudié comme unité de style, celui qui répond le plus aux intentions du programme. Nous ne reprocherons même pas aux auteurs leur collaboration; car, tous deux architectes et élèves du même maître, associés depuis longtemps dans les mêmes travaux, et connaissant à fond le programme si multiple d'un édifice consacré au culte catholique et destiné à l'office pontifical [1], ils devaient se trouver dans des conditions où la collaboration est acceptable, nous dirons *innée* presque, en te-

[1] Nos lecteurs connaissent depuis longtemps l'un des frères Douillard qui, ayant embrassé les ordres, est l'auteur de nombreuses églises se recommandant toutes par de grandes qualités architectoniques, jointes à une réelle entente des besoins du culte et rehaussées par un profond sentiment religieux.

nant compte des liens de parenté qui unissent MM. Douillard. Dans de telles conditions même, la collaboration ne peut guère inspirer d'inquiétudes pour la direction de l'œuvre, si elle est couronnée de succès.

Mais pourquoi dépenser leurs forces dans deux projets qui, sans être différents en principe, permettent cependant de relever dans chacun d'eux des motifs traités différemment et parfois plus heureusement dans l'un que dans l'autre ? Est-ce là une tactique habile pour des concurrents et, si le concours lui-même y gagne un surcroît d'idées exprimées, les auteurs n'y ont-ils pas compromis, — au moins nous le croyons, — une certaine partie des chances qui militaient en leur faveur et devaient leur faire espérer une place meilleure dans le jugement définitif.

C'est ainsi qu'un de leurs projets, véritable hymne apocalyptique de glorification, fait appel à tous les arts décoratifs pour exprimer les nombreuses données du symbolisme chrétien traitées au point de vue de la représentation de la *France catholique tout entière* [1], tandis que l'autre projet est empreint d'une certaine nudité qui frise parfois la sécheresse. En revanche, dans ce deuxième projet, des chapelles longues, étudiées dans les transsepts, semblent offrir à l'*armée* et à la *marine* deux grands sanctuaires qui se retrouvent moins franchement indiqués dans le premier.

Nous tenant au projet récompensé, il faut y signaler — à côté de l'étude du dôme unique, bien porté et bien allongé pour être vu de loin et faire dominer la statue du Sacré-Cœur (mieux peut-être qu'en aucun autre projet) — le peu d'importance des deux clochers bas qui couronnent les parties latérales de la façade et le manque d'ouverture du porche, lequel se recommande, il est vrai, par un heureux parti sculptural. Mais la galerie de communication avec le presbytère, les tribunes recouvrant

[1] Une légende, jointe par MM. Douillard au plan de ce projet (n° 55), débute ainsi :

« *La France catholique tout entière est représentée :*

» DANS LE PLAN, *par le nombre des autels égal à celui des archevêchés de* » *France, en dehors du maître-autel et de celui de la Sainte Vierge.*

» DANS LA FAÇADE, *par le baptême de Clovis sous les yeux de sainte Clotilde* » *priant, par Charlemagne, saint Louis, Jeanne d'Arc et Henri IV converti.* » *Elle l'est encore par les dix-huit archevêques de France qui lèvent l'étendard* » *du Sacré-Cœur*, VEXILLA REGIS PRODEUNT, *porté par saint Michel, patron* » *de la France.....* »

On comprend sans peine tout ce que l'expression de données aussi grandioses, interprétées avec art, donnerait à un édifice de caractère propre et d'éclatante beauté.

la circulation des basses-nefs et toutes les dispositions intérieures, tant des chapelles que de la crypte et de ses descentes, ainsi que les rampes d'accès avec les quatorze stations douloureuses, ne laissent rien à désirer et dénotent une étude si sérieusement arrêtée qu'à l'égal de celle du projet de M. Abadie, elle aurait pu, sans grand changement, courir les risques d'une exécution telle quelle.

2e PRIME. — PROJET DE MM. F. BERNARD ET A. TOURNADE.

Encore deux collaborateurs, architectes tous deux, il est vrai, et ayant de plus produit une œuvre originale et *une*, jusque dans ses défauts.

MM. Bernard et Tournade se sont assez peu souciés de certaines parties du programme qui les gênaient et, avec une audace qui convient aux *jeunes* et aux *forts*, ils ont cherché plutôt à ériger un *monument au Sacré-Cœur* qu'une *église du Sacré-Cœur*. Ils ont montré, eux aussi et de même que beaucoup d'autres, qu'avec un programme moins complexe et qui eût prescrit, soit une *église* , soit un *sanctuaire votif*, on eût obtenu de meilleurs résultats, plus francs et plus complets.

Des indiscrétions (aujourd'hui confirmées) [1] montrent MM. Bernard et

[1] Il est intéressant, croyons-nous, de transcrire ici quelques lignes du *procès-verbal du jugement du Concours*, indiquant bien, avec les chances du projet de MM. Bernard et Tournade, les fluctuations diverses de ce jugement :

Le nombre de votants a été de 18. Le jury étant complet, majorité absolue 10.

1er Prix. — M. Abadie, nommé au second tour de scrutin par 12 voix.
MM. Bernard et Tournade ont obtenu 5 voix.
M. Moyaux, 1 voix.

2e Prix. — MM. Davioud et Lameire sont nommés au sixième tour de scrutin par 10 voix.
MM. Bernard et Tournade en obtiennent 8.

3e Prix. — M. Cazaux est nommé au premier tour de scrutin par 11 voix.
MM. Bernard et Tournade en obtiennent 4.
M. Moyaux, 2.
MM. Douillard frères, 1.

1re Prime. — MM. Douillard frères, nommés au troisième tour de scrutin par 11 voix, contre 6 données à MM. Bernard et Tournade, et 1 donnée à M. Moyaux.

2e Prime. — MM. Bernard et Tournade, nommés au premier tour de scrutin par 12 voix.

3e Prime. — M. Coysel, nommé au second tour de scrutin par 11 voix.

4e Prime. — M. Moyaux, nommé au premier tour de scrutin par 10 voix.

5e Prime. — M. Roux, nommé au premier tour de scrutin par 13 voix.

Tournade luttant constamment et non sans un certain succès pendant les opérations du jury, sinon pour la première place, au moins pour la *seconde*, puis pour la *troisième*, la *quatrième* et enfin la *cinquième* qu'ils ont obtenue : c'est le meilleur éloge à faire de leur projet et il faut ajouter que celui-ci est très-cherché et nous ne craignons pas de répéter qu'il est, chose rare, empreint d'une réelle originalité. Malheureusement, celle-ci atteint parfois l'étrange, témoin le fâcheux effet de bariolage de matériaux qui dépare la façade principale et ne se retrouve heureusement pas dans celles latérales ou postérieure.

En adoptant franchement l'idée que paraissent s'être imposée MM. Bernard et Tournade, il faut louer surtout le beau plan de leur crypte, le grand effet intérieur de leur dôme avec ses quatre culs-de-four d'angle et la clôture de colonnes en marbre qui entoure la partie réservée au sanctuaire; mais on doit regretter que l'escalier qui, entre cette colonnade, conduit à la crypte, isole trop ce sanctuaire et l'autel qu'il renferme.

3e PRIME. — PROJET DE M. COYSEL.

Comme MM. Douillard et plus encore peut-être, M. Coysel a cherché à réaliser un plan d'église et il y a réussi.

Architecte de l'*église Saint-Michel à Lille* — édifice pour lequel il a obtenu un premier prix dans un concours spécial, — M. Coysel possède bien toutes les données voulues ; mais son projet d'église du Sacré-Cœur, très-complet, était trop *prosaïque* (qu'on nous passe ce mot), pour arriver à une plus haute récompense.

Crypte importante, très-bon plan de rez-de-chaussée et bon plan de tribunes contournant tout l'édifice, galerie de communication avec le presbytère bien placée et remarquable plan de ce dernier; enfin bonne éléva-

6e Prime. — MM. Raulin et Dillon, nommés au troisième tour de scrutin par 13 voix.

7e Prime. — M. Pascal, nommé au troisième tour de scrutin par 11 voix.

1re Mention. — M. Letz, nommé au deuxième tour de scrutin par 11 voix.

2e Mention. — M. Crépinet, nommé au deuxième tour de scrutin par 11 voix.

3e Mention. — M. Leclerc, nommé au deuxième tour de scrutin par 12 voix.

4e Mention. — MM. Magne père et fils, nommés au deuxième tour de scrutin par 13 voix.

5e Mention. — M. Mayeux, nommé au premier tour de scrutin par 13 voix.

(Extrait du numéro de septembre du *Bulletin de l'Œuvre du Vœu national*, p. 289 et 290.)

tion latérale, dôme principal surmonté de la statue du Sacré-Cœur et s'élevant sur un haut tambour, maître-autel au-dessous : telles sont les parties de premier ordre qui distinguent ce projet auquel il faut reprocher des rampes d'accès médiocre, une façade principale qui, quoique bien étudiée, n'offre pas de motif saillant, et presque dans tout l'ensemble du projet, une véritable absence de recherche pour sortir des données conventionnelles de l'Église catholique et symboliser un de ses nouveaux épanouissements, *le culte du Sacré-Cœur*.

4e PRIME. — PROJET DE M. MOYAUX.

Nous ne ferons pas à M. Moyaux les mêmes reproches qu'à M. Coysel, et bien au-delà. Nous glisserons même sur l'énumération (qui serait longue) des qualités de son projet, et nous n'y voulons pas relever quelques faiblesses plus apparentes que réelles.

M. Moyaux a cherché tant et plus et, exemple frappant qui confirme de nos jours la parabole de l'Ecriture sainte, *il a cherché* et *il a trouvé*. Son église du Sacré-Cœur est à la fois *église* et *sanctuaire*, *basilique pour la procession* et *tribune pour la bénédiction*. Avec des éléments d'architecture connus, il est arrivé à du nouveau par la seule habileté des dispositions de son plan, les seuls arrangements des lignes de ses élévations. Certaines parties du projet qui nous occupe semblent, il est vrai, empruntées aux cathédrales du nord de l'Italie, et d'autres aux églises du bord du Rhin ; notre style roman français et le sentiment presque toujours juste de notre art décoratif ont même exercé une heureuse influence sur de nombreux motifs de sculpture empreints de charme ; aussi peut-être des puristes trouveront-ils là un éclectisme fâcheux ; mais le tout est fondu avec tant d'art dans un ensemble si harmonieux que l'on y reconnaît la main d'un véritable artiste créateur.

Que d'enchantements dans ce chœur si lumineux ; comme les processions dérouleraient bien leur pompe lente et solennelle dans ces vastes galeries et, comme du haut de cette montée simple rappelant les *cent marches* à Rome, sur cette tribune avec dais épiscopal, au milieu de cette grande arcade servant de frontispice au temple, le Pape ou son légat, le cardinal revêtu de la pourpre romaine ou le prélat consécrateur, donneraient bien, dans un cadre digne de leur haute mission, à la ville et à la patrie, URBI ET PATRIÆ, cette bénédiction apostolique sous laquelle se courberaient un million de chrétiens dont les yeux, remplis d'espérance, se relèveraient sur le Christ entouré de ses apôtres, Christ dont le calvaire,

couronné de la tiare pontificale, ne serait plus qu'un emblème de triomphe !

Charles LUCAS, *Architecte*.

(*La fin au prochain numéro.*)

L'EXPOSITION DE LILLE

QUATRIÈME ARTICLE

XII (suite).

La chasuble de Ste Aldegonde se présente à nous tout d'abord.

Ce qui frappe surtout quand on la considère de près, c'est le mode de contexture du tissu, composé de telle manière, que tout l'espace est en quelque sorte rempli par de l'or, non pas filé, mais en lamelles aplaties, offrant la plus grande surface possible, les fils de soie rouge ne servant en réalité qu'à accuser les lignes du dessin. C'est d'un effet charmant et d'un goût exquis. La soie rouge sert à faire valoir et miroiter l'or, tout en formant des traits d'une légèreté extrême. Des oiseaux perchés sur des fleurs et supportant des fleurs, tel est le motif répété un grand nombre de fois sur cette étoffe, que tout nous dit sortir des mains habiles des Orientaux. Dans son très-important travail sur les étoffes de soie, d'or et d'argent et autres tissus précieux, M. Francisque Michel constate que, dès le moment où la soie devint commune en Orient, c'est-à-dire dès avant le VIe siècle, on la substitua à la laine, et les étoffes dites d'or furent d'ordinaire des étoffes de soie brochée d'or. « Telles étaient sans doute les tentures tissues d'or et enrichies de perles, dont Dagobert, assisté de l'orfévre saint Eloi, couvrit entièrement les murs et même les colonnes de l'église Saint-Denys qu'il avait construite ; tels étaient vraisemblablement les quatre pièces d'étoffes offertes par l'empereur Justinien à l'église de Saint-Pierre, le vêtement d'autel orné de pierres précieuses, dont saint Zacharie enrichit la même basilique, etc., etc... » « Plus ordinairement, ajoute-t-il plus loin (T. I. pp. 14-16.), ces tissus étaient brochés et à sujets, on y voyait des griffons mêlés avec des roues grandes et petites, des basilics, des licornes, des paons, tantôt seuls, tantôt montés par des hommes, des aigles sou-

* Voir le numéro précédent, p. 217.

DEVANT D'AUTEL

XVe siècle (M. L. de Sarey, Angers).

SAINTE ANNE
(M. Achille Wallaërt, Lille).

IVOIRES
(MM. Béthune d'Ydewalle, Gand : Chavet, Paris).

vent mêlés avec des roues, des faisans, des hirondelles, des canards, des éléphants des tigres, des léopards et d'autres animaux de la Perse et de l'Inde, des pommes d'or ou oranges, des buffles, des roses grandes et petites, des fleurs diverses, des arbres et des arbustes, des palmes, des lions, des hommes et des chevaux, des hommes au milieu d'autres ornements, des épées, des barres ou bandes, etc. Tels étaient les dessins courants des étoffes qui, dans les premiers siècles du Moyen-Age, arrivaient en Occident des contrées orientales. »

La vue de la chasuble de Ste Aldegonde nous rappelle ce passage du livre de M. Francisque Michel, ainsi que bien des passages d'Anastase le Bibliothécaire, écrivain du IXe siècle décrivant les merveilles de son temps et celles des siècles qui l'avaient précédé, et nous comprenons la tradition de Maubeuge.

Cette tradition porte que ce magnifique ornement aurait été façonné par Ste Aldegonde, et donné par elle, soit à S. Aubert, évêque de Cambrai et d'Arras, soit à S. Emebert ou peut-être Humbert. Il est certain que la Sainte avait beaucoup d'obligations envers S. Aubert, évêque de Cambrai. et S. Humbert, abbé de Maroilles ; d'autre part S. Emebert était son parent. Il est certain d'ailleurs qu'elle donna des tissus précieux aux églises : *dedit vestes admirabiles ad ornamentum ecclesiarum*, nous dit son historien très-ancien, moine de Maubeuge, cité par Mabillon (T. II. des *Acta SS. ord. S. Bened.* p. 775). Nous venons de voir que ces sortes de riches tissus étaient fort connus et employés avant le VIIe siècle, et M. l'abbé Bulteau, dans sa notice sur cette chasuble, a pu avec raison s'exprimer ainsi : « D'ailleurs, dès le VIe siècle, le commerce de la Syrie faisait dans nos contrées une telle concurrence à celui de la Grèce, que les marchands syriens établis à Paris, pour la vente de leurs beaux tissus, devinrent assez puissants pour faire monter un des leurs sur le siége épiscopal de cette ville [1].

Que cette chasuble ait été modifiée vers le XIVe siècle, pour la mettre *à la mode ;* qu'on en ait tiré une étole, un manipule, une parure d'amict, soit. Si ce n'est pas évident pour l'étole, c'est bien certain pour le manipule, par la raison que cet ornement n'existait pas au VIIe siècle : l'étole était d'ailleurs moins large dans la partie inférieure.

Elle est mutilée, mais elle est belle encore, surtout lorsqu'on la voit portée, lorsque l'on peut admirer l'élégance des plis que l'étoffe brillante et flexible forme sur les bras. Les dimensions, prises par M. Bulteau, sont

[1] *Bulletins de la Société hist. et litt. de Tournai*, tome III, p. 231. Grégoire de Tours est cité en note : lib. VII, cap. 37.

les suivantes : 4 mètres 62 centimètres de circonférence au bas; 1 m. 30 c. de hauteur sur le devant ; 1 m. 55 c. par derrière ; 1 m. 10 c. sur les côtés ; 0,80 c. de tour à l'ouverture du milieu. On a donc rogné environ un demi-mètre de largeur sur les côtés, quand on a modifié la forme de ce vêtement, sacré à plus d'un titre.

M. de Linas a publié cette chasuble avec une chromolithographie, en 1859, dans la *Revue de l'Art Chrétien*. M. l'abbé Bulteau l'avait publiée, avec une lithographie, en 1853, dans le tome IIIe des Bulletins de la société historique et littéraire de Tournai.

Nous avons ensuite la chasuble de S. Thomas de Cantorbéry.

Cette chasuble est remarquable à deux titres : 1° Elle rappelle le souvenir d'un des héros de la foi, et l'honneur que reçut par lui la Belgique aussi bien que le nord de la France, lors de son séjour dans nos contrées. C'est, en effet, en passant à Tournay qu'il se servit de cette chasuble dans l'abbaye de Saint-Médard. Toujours depuis lors ce vêtement a été conservé avec une pieuse vénération, et si la cathédrale de Tournay la possède aujourd'hui, elle la doit au dernier religieux de Saint-Médard, M. Parent, qui en fit don à l'évêché et mourut le 16 mai 1838. On trouve l'histoire de cette chasuble dans Cousin, dans Ch. Guély, religieux de Saint-Médard, et dans le travail spécial publié par feu Mgr Voisin. 2° Elle donne l'idée exacte, le modèle aussi bien que le sens symbolique de la chasuble, telle qu'on l'a expliquée plus haut. Ses dimensions sont : *un mètre cinquante de hauteur*, et *quatre mètres quatre-vingt-seize* de circonférence. L'étoffe dont elle est faite est croisée et lancée. La couleur rappelle la pourpre de Tarente *purpura Tarentina* ; les orfrois sont de largeur inégale, ceux de haut en bas ont 8 centimètres, ceux qui passent sur les épaules en ont seulement 6. La grande *pretexta* est ornée d'hexagones dans lesquels on voit diverses combinaisons de méandres grecs *vestes gammadiæ* ou de *gamma*. Dans les orfrois qui passent sur l'épaule, autre *aurea lista ornata cum floseulis et bestiolis*. Tous ces orfrois ont été exécutés dans le célèbre hôtel de Tiraz à Palerme. La petite bordure en bas qui garnit le tour se compose de différents motifs de méandres ou de formes de gamma. La couleur de pourpre de ce vêtement offre une ressemblance frappante avec celle du manteau conservé à Vienne dans le Trésor impérial ; ce manteau est d'ailleurs de la même époque. — XIIe siècle.

Une troisième chasuble fort remarquable est celle qui vient de l'Eglise Saint-Nicolas de Namur. Le nom du donateur et la date se trouvent inscrits au revers de cette pièce, sous la forme suivante : *Magister Johannes de Romont me fecit fieri. Orate pro eo. Anno Domini M.° CCCCC°.* Elle date par conséquent de la dernière année du XVe siècle.

M. Weale a décrit cette chasuble dans le tome IIIe du *Beffroi*, pages 151 et suivantes. Nous donnons ici les principaux traits de cette description.

« Cette chasuble, ainsi que la dalmatique et la tunique données par le chanoine Pérart, se trouvent aujourd'hui à l'église paroissiale de Saint-Nicolas à Namur, mais elles ont beaucoup perdu de leur beauté primitive... La croix de chasuble, diaprée de pensées et de marguerites, a 1 m. 22 de haut, et la traverse 0,44 cent. de long ; la largeur de l'orfroi est de cinq centimètres. La croix est terminée par des médaillons ayant six cent. de diamètre, où l'on voit les animaux évangéliques, tous nimbés, tenant des banderolles chargées de leurs noms... Le Christ, attaché à la croix par trois clous, porte la couronne d'épines et a la tête entourée du nimbe crucifère ; le titre est placé immédiatement au-dessus de ce dernier... Le fond de la chasuble est semé du Saint-Nom de Jésus, de pensées, de violettes et de flammes. La doublure en soie violette porte l'inscription ci-dessus, en soie rouge et en fils d'or.

« Les orfrois de la dalmatique et de la tunique ressemblent à ceux de la chasuble, et le fond en est orné des mêmes ornements, sauf qu'il y a en outre sur les manches de petites croix ; il est à noter que les croix de la dalmatique étaient plus richement ornées que celles de la tunique. »

En dehors de ces trois grandes chasubles qui accusent trois époques assez nettement désignées pour pouvoir dire qu'elles représentent le moyen âge dans ses extrémités et son milieu, ou peu s'en faut, nous n'avons plus, à l'Exposition de Lille, de vêtements complets dans toutes leurs parties. En revanche, nous avons une véritable collection d'orfrois, de croix, de chaperons, tantôt libres, tantôt réappliqués, et beaucoup de ces pièces sont fort remarquables. Citons, pour exemple, cette croix de chasuble appartenant à M. de Farcy et décrite par M. de Linas :

« *Croix de chasuble. XIIIe siècle.* — Elle est formée de sept compartiments rectangulaires (hauteur 0^m 250, largeur 0^m 185) ; trois pour la hampe, trois pour la traverse, un pour la tête. Chaque compartiment renferme deux personnages encadrés dans une baie géminée en plein-ceintre dont les arcs retombent sur de minces colonnes. Un ange essorant occupe le sommet ; le champ est couvert d'enroulements à quintefeuilles. 1er tableau, TÊTE : l'*Annonciation*. L'ange Gabriel tenant un lys dans la main gauche, étend la droite vers la Sainte Vierge dont l'attitude annonce la soumission à la volonté divine. La Mère de Dieu porte un livre ouvert sur lequel on lit AVE MA...; l'AVE MARIA complet est répété sur le phylactère que déroule l'ange du sommet. Toutes les inscriptions sont en onciale du XIIIe siècle.

« TRAVERSE ; n° 1 à gauche du spectateur : Deux saintes n'ayant que des

livres pour caractéristique, inscription du phylactère : SERAFIM ; n° 2, centre S. Paul et S. Pierre, inscription : R...G...O...O ; n° 3 le couronnement de la Sainte Vierge, inscription illisible. Le dessin et l'exécution de ce tableau le rendent très-supérieur aux autres. HAMPE ; n° 1 deux saints imberbes ; attributs, des livres ; inscription : POTESTA ; n° 2, deux saints barbus, probablement des apôtres ; attributs, des livres ; inscription CERUBIM ; n° 3, deux saintes couronnées, richement vêtues d'étoffes fleuronnées ; attributs, livres et croix ; inscription : SERAFIM.

« Le travail entier est exécuté sur toile en broderie d'or et soie de couleur de la plus merveilleuse finesse, savoir : les vêtements au point de chainette, les carnations et les ailes au passé, le champ au couché. Un mince filet brun ou noir esquisse les personnages et les draperies qui sont parfaitement ombrées. Les couronnes et l'architecture en or présentent un fort relief ; les champs sont aussi en or ; leur ornementation est déterminée par un fil cramoisi.

« Cette pièce, l'un des plus beaux spécimens qui nous restent de la broderie du XIIIe siècle, a pu être exécutée en Angleterre, dans un de ces couvents de femmes où l'art de l'aiguille était si habilement pratiqué.

« Il ne serait pourtant pas extraordinaire qu'il fût originaire de l'Anjou où on l'a trouvé. Les Anglais, on le sait, ont possédé l'Anjou jusqu'en 1203 et leurs traditions y persistèrent longtemps après que leur domination eut cessé. Le décousu des groupes, leur disposition mal ordonnée, le dernier tableau écourté, prouveraient déjà que l'œuvre n était pas primitivement destinée à une chasuble si la forme de la croix n'accusait pas un remaniement du XVIIe siècle. Je pense qu'un *antependium* ou parement d'autel composé de tableaux séparés, rejoints par la couture, ayant au centre l'Annonciation et le Couronnement escortés d'apôtres et de saints patrons, a été alors mis en pièces pour en confectionner tant bien que mal des vêtements sacerdotaux. Les trois compartiments du devant de la chasuble qui nous font défaut portaient à dix le nombre des tableaux ; si on les connaissait tous il serait facile de rétablir la pièce originale.

« Une minutieuse inspection de l'envers des broderies corrobore l'hypothèse que je viens d'émettre [1] ».

[1] Une opinion analogue avait été émise lors de l'Exposition de Tours, l'an dernier. « Croix de chasuble du XIIIe siècle, brodée avec la plus grande perfection. On y remarque les sujets suivants : l'Annonciation, la Visitation, le Couronnement de la Vierge, les Apôtres, etc. Cette chasuble est probablement formée d'orfrois de chape disposés en croix. C'est une des pièces les plus rares et les plus magnifiques de la broderie religieuse. »

Citons encore les pièces suivantes :

Une chape appartenant à l'église de Courrières, diocèse d'Arras. Magnifiques orfrois à sujets triplés dans le sens de la largeur ; saints en broderies d'or et soie, dans des niches. Le chaperon a été retravaillé et arrangé à l'aide d'orfrois, du reste très-beaux (1537).

Un ornement composé de chasuble, dalmatique et tunique, appartenant à l'église d'Hazebrouck, diocèse de Cambrai (1540 à 1542). Ornement en velours rouge, avec croix et orfrois brodés en or et en soie, dans le système ordinaire de niches à dais renfermant des figures de saints. C'est une très-belle œuvre du XVIe siècle ; l'or est distribué dans les sujets de façon à leur donner beaucoup d'éclat.

(364 à 368). *Ornement complet :* Cet ornement se compose d'une chasuble, d'une dalmatique, d'une tunique, de deux chapes, le tout en belles broderies d'or sur velours rouge. Ces objets d'une grande richesse, y compris le voile de calice, etc., proviennent de l'ancienne abbaye de Liessies (Eglise de Solre-le-Château, même diocèse).

(369) *Chape :* Cette chape, qui provient aussi de l'ancienne abbaye de Liessies, offre de magnifiques broderies d'or. Le fond est un velours, non pas uni comme celui des ornements précédents, mais en relief sur un fond de satin, avec des bords en laine et mats, d'un grand effet (Eglise de Solre-le-Château, ibid.).

(370 à 372) *Chasubles :* (370). Le fond est blanc, à broderies d'or. Le médaillon du centre de la croix porte l'image de la Sainte Vierge et de l'Enfant Jésus. — (371) Le fond est en velours rouge, tout couvert de broderies d'or. Le grand médaillon central représente l'institution de la Sainte-Eucharistie. Il y a d'autres médaillons avec l'image de S. Pierre, etc. — (372) Le fond est blanc. Il est couvert de grandes fleurs brodées en soie. Le galon d'une des chasubles blanches est curieusement travaillé (Eglise de Zermezeele, ibid.).

(373) *Chasuble :* Cette chasuble, sur un fond violet moderne, offre une croix et un devant anciens, portant un grand médaillon central et des compartiments avec des sujets finement brodés en or et soie. Le travail est ancien, bien conservé. Il est au moins du XVIe siècle, peut-être antérieur. Le médaillon central, représentant l'Enfant Jésus entre la Sainte Vierge et Ste Anne, est fort remarquable (Eglise Saint-Maurice, Lille).

(374) *Chasuble :* Elle est en velours rouge tout couvert de grandes broderies à rinceaux. La croix est brodé or sur or. Le tout est d'une grande richesse (Eglise Saint-Maurice, Lille).

(375 à 382) *Ornement complet :* Il se compose de chasuble, dalmatique, tunique, bourse de calice, trois manipules, deux étoles, un voile de calice

quatre chapes. Cet ornement est en velours rouge couvert de grandes broderies d'or. Il a des armoiries et provient de l'ancienne abbaye de Loos. A l'intérieur de la bourse des corporaux, on voit une série de petites broderies représentant les instruments de la Passion et donnant de plus la date de 1564 (Eglise Saint-André, Lille).

(383 à 385) *Chasuble, dalmatique et tunique* : La croix et les orfrois sont des objets de fine broderie du XVIe siècle, en or et soie ; l'or domine. La conservation est remarquable. Le sujet du centre est l'agonie de Notre-Seigneur. Il se continue dans les bras de la croix, où se trouvent figurés des anges soutenant, l'un la colonne, l'autre la sainte Face. C'est grand et beau, mais réappliqué sur un fond qui est peu en rapport avec ces magnificences (Eglise d'Hautmont, diocèse de Cambrai).

Citons encore et toujours la belle collection de M. de Farcy, dont le détail se trouve au catalogue de l'Exposition. M. Gauchez a aussi exposé beaucoup de pièces dont la notice a été insérée dans le même catalogue.

Nous avons donné plus haut la description et l'idée de la chasuble : il est bon d'y joindre celles de la dalmatique et de la tunique.

La dalmatique était une robe assez ample, avec des manches larges, ornées de franges. La robe même était ornée de bandes d'étoffes qui furent de bonne heure tissées avec une grande richesse ou brodées à la manière phrygienne, d'où le nom *Orfrois*, *auriphrygiata*. La tunique était aussi une robe, plus étroite et moins ornée. Peu à peu les manches de la dalmatique ont été raccourcies et fendues : elles sont devenues des appendices ou ailes peu gracieuses. La robe a subi des altérations non moins profondes. Peut-être le meilleur moyen de nous faire une idée juste de ces vêtements sacrés sera-t-il d'étudier en détail une de nos œuvres de sculpture ou d'orfévrerie ancienne : car nous n'avons aucune dalmatique ni aucune tunique qui ait ici conservé sa forme primitive.

XIII.

Arrêtons-nous, pour cette étude, devant l'admirable statuette de S. Nicolas, qui appartient à l'église Saint-Jacques d'Amiens.

Ce magnifique travail en cuivre repoussé représente S. Nicolas, en évêque d'*Occident*, assis sur un pliant de forme toute liturgique. Il est vêtu de tous les ornements pontificaux. Sa longue dalmatique ornée de franges, d'orfrois en sorte de lati-claves, est d'un effet grandiose. La grande chasuble antique, forme presque ronde, relevée sur les bras de la manière la plus gracieuse, porte la croix devant et derrière, comme le dit l'auteur du

livre de l'*Imitation de Jésus-Christ*. La mitre est posée par dessus la grande calotte; les mains sont vêtues de gants très-amples, et dont les larges extrémités vont jusqu'au poignet. Les pieds ont des sandales qui laissent voir les bas. La crosse est ornée avec goût : l'ensemble est d'une admirable majesté. Près du Saint, dont la figure exprime la bonté, et dont la main droite est levée pour bénir, à la manière latine, on voit la cuve traditionnelle ou le saloir, d'où sortent les trois jeunes gens ressuscités. Leurs attitudes sont variées et le travail de ces trois statuettes nues est fort remarquable.

Des reliques sont renfermées dans une *capsa* attachée au devant de la chasuble, ainsi que sous le pied en bois supporté par quatre lions de cuivre doré. Cette belle pièce du XVe siècle, de 0,52 cent. de hauteur, et d'un travail excellent, peut nous donner plusieurs spécimens des ornements sacrés.

Nous venons de voir, en effet, la belle et riche dalmatique avec ses franges, ses orfrois d'une faible largeur et qui rappellent l'origine de cet ornement. Voyons aussi cette parure de l'amict, qui retombe sur la chasuble et forme une sorte de collet. Remarquons ces gants qui recouvrent les manches de l'aube et ont un caractère si gracieux. Eux aussi rappellent leur origine et le symbolisme scripturaire bien connu : ils n'ont rien qui les fasse ressembler à un ornement mondain. Nous avons, dans une des vitrines, des gants ou plutôt un seul gant assez ancien, qui peut donner une idée de cette partie de la *Panoplia Pontificalis*, mais il n'est plus aussi net de signification, aussi riche de forme que les gants de la statuette d'Amiens. Pour retrouver les mêmes qualités primitives, il faut aller examiner les tapisseries représentant le miracle de la Ste Chandelle d'Arras. Là nous verrons, même au XVIIe siècle, un modèle parfait et très-accusé de cet ornement, que plusieurs de nos évêques ont repris dans sa belle forme si riche de sens.

Nous n'avons pas, à l'Exposition, de mitre ancienne, mais nous avons d'abord cette mitre de la statuette, plusieurs mitres de statues que nous aurons à remarquer en parcourant nos salles, et enfin une mitre réelle, moderne, mais bien *restituée*, appartenant au Très-Révérend Abbé de l'ordre de Prémontré. De lui aussi nous avons une chasuble forme ancienne, bon modèle et bonne exécution. Mgr Scott, doyen d'Aire, a également exposé une chasuble de forme ancienne et une dalmatique à manches, en étoffe de drap d'or souple et bien travaillé sur les vieux types. Là encore on peut prendre une idée de ce qu'étaient autrefois ces vêtements sacrés. On remarquera peut-être que souvent nous disons : Forme ancienne, primitive, et jamais *Gothique* ou même *Moyen-Age*. Nous

répèterons, à ce sujet, ce que nous avons dit à Malines, en assemblée générale, il y a dix ans. Les expressions *Gothique* et même *Moyen-Age* sont très-impropres quand elles s'appliquent à nos ornements sacrés. La *casula* ou chasuble a conservé sa même forme depuis les Catacombes jusqu'au XIIIe siècle : c'est même seulement au XIIIe siècle qu'on a commencé à l'amoindrir. Il en est de même de la dalmatique. Ces vêtements sacrés remontent, surtout le premier, aussi haut que possible dans l'histoire de l'Eglise : ils ont été expliqués par les Papes, portés par les Martyrs et les Docteurs : toujours ils ont imprimé au culte un profond cachet de majesté. C'est donc à tort qu'on voudrait leur donner un nom spécial désignant une époque ou un style. Ils sont de tous les styles, ou plutôt ils sont eux-mêmes et indépendamment des styles, et c'est dans les formules liturgiques qu'on peut aller chercher la raison et l'explication de leurs formes. Les embellissements peuvent être variés selon les temps et le goût, c'est vrai, mais le fond est le même partout.

Puisque nous étudions en ce moment les vêtements sacrés, remarquons cette aube appartenant aux Religieuses Carmélites d'Amiens.

Le bas de cette aube est un travail fort extraordinaire en son genre. Il a été fait par les Religieuses qui composaient la communauté des Carmélites d'Amiens, il y a plus de deux cents ans. C'est une mousseline dont on a tiré les fils pour imiter la dentelle. La broderie a été faite avec une perfection étonnante. Le tour de l'aube est orné de médaillons qui sont tous différents l'un de l'autre, et dont chacun représente l'une des figures de l'Ancien Testament qui ont annoncé Jésus-Christ, le sacrifice du Calvaire et le sacrifice de l'autel.

Remarquons surtout ces voiles de calice, et cette bourse de corporaux et ce pavillon de ciboire. Ces voiles de calice sont d'un prix inestimable, comme matière. En effet ils sont tout composés de perles fines et d'or. Cette grande colombe, par exemple, figure de l'Esprit-Saint, a le dos, la tête, les ailes, la queue, en perles de diverses grosseurs et offre un éclat étonnant, en même temps qu'une délicieuse blancheur. C'est tout à la fois artistique et ingénieux d'agencement : car il est juste de dire que les matières précieuses ne sont pas ici le seul mérite de ces objets. Quant à cette bourse, elle est brodée en or, en grenats et en perles fines. Le pavillon de ciboire, brodé en or, en soie et en perles fines, est très remarquable comme travail. Il a été fait par les anciennes Carmélites d'Amiens.

Le corporal est garni d'une dentelle venant de Mme Louise de France, la vénérable mère Thérèse de S. Augustin. On voit de chaque côté la lettre initiale de son nom, surmonté d'une couronne royale. Toutes ces richesses appartiennent aux Religieuses Carmélites d'Amiens.

M. L. de Farcy, qui a exposé tant de choses remarquables, a aussi donné plusieurs voiles de calice, pavillon de ciboire, bourse de corporaux ; nous en trouvons également dans la belle collection de M. L. Gauchez. Nous pouvons encore citer les voiles de calice des églises de Nédonchel et de Zermezeele. Celui de Nédonchel est en broderie ancienne, or et soie : quant à ceux de Zermezeele, l'un est en velours rouge : il porte un médaillon représentant la Sainte Vierge et l'Enfant Jésus; l'autre est en moire d'argent; le médaillon, représentant aussi la sainte Vierge, est encadré de broderies d'or.

L'église Saint-André, à Lille, nous a donné un pavillon de ciboire portant la date de 1625. Il est brodé et orné des chiffres de Jésus et Marie.

L'église Saint-Jacques, à Douai, a exposé une aube ancienne, provenant de la Collégiale de Saint-Amé, et les Dames de Flines, de la même ville, ont exposé aussi une aube dont le bas, en dentelle, est un ouvrage remarquable du siècle dernier.

Quant aux nappes d'autel, nous en avons plusieurs appartenant aux Religieuses Clarisses d'Amiens, ornées de sujets religieux. Une autre, exposée par Mgr Ponceau, Vicaire-Général de Tournai, représente la chasse mystique à la Licorne, figurant l'incarnation de Notre-Seigneur. Elle vient de l'Hôpital-Comtesse de Lille.

Les chapes sont en grand nombre à l'Exposition et nous en trouvons de fort remarquables. Les broderies du chaperon et des orfrois sont d'ordinaire *historiées*. Ce sont, sur les chaperons, de grandes scènes ; sur les orfrois, des saints dans des niches magnifiques. C'est brillant, c'est vif, c'est tout animé d'or, de soie, de couleurs : l'un des chaperons représente à lui seul un Concile présidé par le Pape : il fait partie de la collection si belle de M. L. de Farcy, d'Angers.

Pour terminer ce qui regarde les ornements ou insignes pontificaux, disons un mot des anneaux, des crosses et des croix pectorales.

Les anneaux ne sont pas nombreux à l'Exposition. On y voit d'abord l'anneau trouvé dans le cercueil de Frumauld ou Frumald, Evêque d'Arras à la fin du XIIe siècle. Il est en or, avec une pierre de faible dimension. Il est simple, sans ornement : c'est un cercle d'or, renflé à la partie qui est destinée à contenir la pierre, une bague tout ordinaire.

Nous avons ensuite un anneau pastoral d'un genre tout différent, large, chargé d'émail, appartenant à M. le Baron de Morgan, d'Amiens.

M. l'abbé Lécuyer, de Colleret, a exposé une croix pectorale émaillée, provenant d'un des abbés de Maroilles. Le très-révérend abbé de l'ordre de Prémontré, de Conques, en a exposé une autre, en or, décorée de têtes de chérubins, enrichie de reliques, et portant les armoiries du Cardinal

Morlot, archevêque de Paris, de qui elle vient. Nous avons ensuite une petite croix d'abbesse trouvée dans le tombeau de dame Catherine Parmentier, 1678 ; elle appartient au Musée d'Arras.

Enfin voici une autre croix d'abbesse, très-ornée, appartenant à M. Jules de Vicq. Cette croix est entourée de filigrane de Gênes avec pierreries. Elle est suspendue par des chaînes à une couronne de filigrane, et le tout forme un bijou magnifique, style XVe siècle à la fin. C'est très-riche d'ornementation. D'un côté est Jésus en croix, de l'autre la Sainte Vierge. Deux petits anges en argent se trouvent placés en dehors et séparés : ils ne semblent pas se rapporter bien directement à ce bijou, qui est à lui seul un tout bien complet.

Pour les crosses, nous avons d'abord la petite crosse, évidemment funéraire, de Frumauld ou Frumald, évêque d'Arras, trouvée dans son tombeau. Elle est en cuivre doré et a beaucoup de cachet : elle est publiée dans les bulletins de la Commission des monuments historiques du Pas-de-Calais.

Voici maintenant qui nous reporte aux siècles les plus reculés. Ce bâton pastoral en ivoire est la crosse de saint Malo, ou Maclou (nom bien écossais : Mac-L...), évêque d'Aleth en Bretagne, qui mourut vers 570. Il se compose de morceaux d'ivoire réunis au moyen de douze bandes ou anneaux de cuivre doré. L'extrémité de la volute en bois est moderne. Ce vénérable monument appartient à la Cathédrale de Bruges.

Voici une autre crosse presque aussi ancienne, celle de Ste Aldegonde, qui vivait au VIIe siècle. « Au VIIe siècle, dit l'abbé Barraud [1], la crosse entrait dans les cérémonies de la bénédiction abbatiale. On lit dans le Pénitential de Théodore, archevêque de Cantorbéry : *In abbatis ordinatione, Episcopus debet missam agere et cum benedicere, inclinato capite, cum duobus testibus vel tribus de fratribus suis et dat baculum et pedules...* Dans un rituel de Moissac du Xe siècle, nous lisons la formule : *In nomine D. N. J. C. accipe baculum pastoralem ad custodiendos greges et reddendos Pastori pastorum. Amen...* A défaut de preuves directes on pourrait établir l'antiquité des crosses d'abbés par ce seul fait, qu'en accordant à un grand nombre d'abbés le privilége des insignes épiscopaux, les Souverains Pontifes désignent la mitre, l'anneau, les gants, les sandales, et jamais la crosse. Les bulles relatant ces priviléges remontent au XIIe, au XIe, ou Xe siècle : on en peut même citer une du VIIe. Il est clair que s'il n'y est pas fait mention de la crosse, c'est que les abbés la portaient déjà...

[1] *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature*, publiés par les PP. Martin et Cahier, tome IV, pp. 149 et suiv.

« L'Eglise faisait partager aux abbesses les priviléges des abbés. Dans le sacramentaire de Moissac, dont nous avons cité la formule, il est dit en titre que les mêmes cérémonies et les mêmes formules doivent servir pour les abbesses. On voit, en effet, dans une charte de 915, publiée par Muratori *(Antiq. ital. med. ævi*, t. V. col. 525), des religieuses en corps remettre à une nouvelle abbesse élue, nommée Atruilda, la règle et la férule comme les insignes de son pouvoir, ce qui se trouve répété dans une charte de l'an 960 *(ibid.* col. 535). »

La crosse que nous avons sous les yeux, et que la tradition de l'église de Maubeuge appelle la crosse de Ste Aldegonde, est composée de deux parties distinctes, l'une en bois et l'autre en argent. Celle-ci, qui se compose du nœud et de la volute, est fort ornée, et le travail en est tout à fait remarquable. La volute s'épanouit en formes végétales, dans le système appelé par le P. Martin : *Crosses à tige fleuronnée, et à fleur épanouie*, 8e paragraphe de son étude si curieuse. Elle paraît avoir remplacé, au XIVe siècle, un autre ornement, peut-être en forme de *Tau*, qui devait surmonter la partie droite, ou bâton proprement dit. Ce bâton est tout travaillé d'une collection complète de figurines, en 19 groupes, représentant l'histoire de la Rédemption. Il sera l'objet d'une étude spéciale, au sein de la commission historique du département du Nord, et il est désirable que ces suites de figures soient dessinées exactement, grandeur nature, en les développant dans le sens horizontal, de manière qu'elles puissent être examinées à loisir. C'est seulement à cette condition qu'il sera possible d'éclaircir les données du problème qu'elles posent, et peut-être de le résoudre.

Nous trouvons, sous le n° 1592 du catalogue, une crosse émaillée appartenant à la cathédrale de Bruges.

Celle-ci se rapporte à la nombreuse série de ces objets, désignés par le P. Martin sous le titre : Crosses à dragons dans la volute, le nœud ou la douille. Les dragons, au nombre de trois, sont renversés la tête en bas et cloués à la douille de ce bâton pastoral : le symbolisme de cette attitude de vaincus, ou plutôt de bêtes féroces ainsi exposées après leur capture, est facile à comprendre. L'Evêque n'est-il pas le chef de ceux qui doivent être toujours et partout les ennemis de la triple concupiscence?

Le P. Martin a donné dans le paragraphe 10 de son travail (4e volume des Mélanges cités plus haut), un grand nombre de dessins qui reproduisent à peu près la crosse que nous étudions en ce moment et qui est, comme souvent, ornée d'émail bleu champlevé, fretté d'or. Dans la volute on voit S. Martial recevant la tête de Ste Valère, sujet traité précisément sur une des crosses citées par le P. Martin. Ce travail est du XIIIe siècle.

Sous le n° 1595, nous retrouvons un objet fort ressemblant à celui dont nous venons de parler : la disposition de la volute et du nœud est la même : le sujet central diffère. Cette crosse appartient à M. Charvet, Paris.

Nous avons maintenant à examiner au n° 1591, la crosse niellée du musée de Saint-Omer, l'un des meilleurs spécimens de l'art du XIIIe siècle.

La crosse du musée de Saint-Omer nous offre une volute en cuivre ciselé et doré, terminée par une tête de dragon. A l'extérieur et à l'intérieur de la volute règne une crête en feuillage : sur les plats nous trouvons un bandeau d'argent niellé. On voit au nœud huit médaillons, portant des fleurs de lys et des quatre-feuilles ; un de ces derniers ornements a fait place à une image de Ste Catherine, ce qui indique assez qu'il s'agit ici d'une crosse d'abbesse. La partie supérieure de la douille est frettée, l'autre est ornée d'ogives à lancettes. Ce dernier caractère range la crosse dans la catégorie des crosses à décoration architecturale (paragraphe 11 du P. Martin), que l'on rencontre déjà au XIIIe siècle, bien qu'elles indiquent un commencement et comme un pressentiment de décadence. Quoi qu'il en soit, cet objet est charmant, et l'un des plus remarquables de l'Exposition.

M. de Linas a publié cette autre crosse magnifique appartenant à M. le baron de Beauffort et provenant de l'ancienne abbaye d'Etrun, près d'Arras. Nous lui laisserons un instant la parole.

« La crosse d'Etrun, dont la hauteur est de 1^m 758^m, comprend une volute, un nœud et une hampe, le tout en métal ciselé. La volute (0^m 23^c) d'argent doré, a la forme d'un prisme quadrangulaire irrégulier, dont les flancs sont évidés ; les deux plus larges comportent une série d'accolades de feuilles d'algues, s'échappant d'un anneau polylobé en émail bleu translucide ; les deux moindres sont nus. Les arêtes latérales sont arrondies et striées ; l'extrados est rehaussé de crosses végétales, aussi d'algues : à 0^m 04^c environ de son extrémité supérieure, part un gracieux enroulement des mêmes feuilles allant rejoindre la colonnette cylindrique qui sert d'intrados. A la pointe recourbée de la spirale, s'attache une console hexagone, amortie par un fleuron prismatique cantonné d'algues en crochets. Le tailloir oblong supporte un groupe représentant l'Annonciation. La Sainte-Vierge et l'Ange sont agenouillés ; Marie tient un livre ; Gabriel déploie un phylactère sur lequel on a gravé en caractères gothiques le salut : *Ave gratia plena Dominus tecum.* Les deux personnages, ciselés à froid dans un morceau de métal, sont merveilleusement rendus et accusent la main d'un orfévre de grand mérite.

« Le nœud (0 m. 16 c.) également en vermeil, consiste en une tour à six

SAINT NICOLAS

STATUE EN CUIVRE DORÉ

(Église Saint-Jacques d'Amiens)

pans, couronnée par une galerie à jour. Sur chaque face s'ouvre une niche intérieurement revêtue d'émail bleu translucide, surmontée de pignons flamboyants portés par des colonnes cylindriques ouvragées à torsades, flanquée de contreforts saillants ornés de clochetons et de gargouilles fantastiques. Six statuettes, au nimbe étoilé, mais d'une exécution inférieure à celle du groupe, occupent les niches, à savoir : la Sainte Vierge portant l'Enfant-Jésus ; S. Géry, évêque de Cambrai (et d'Arras) ; Ste Catherine ; S. Philippe, apôtre ; S. Jean-Baptiste, qui prend la gauche de la Vierge. Les culs-de-lampe à crochets, réunis en chapiteau, aboutissent à un renflement sphéroïdal aplati, posé lui-même sur une tige heptagone dont les faces montrent des niches figurées, avec dais et supports, le tout en argent doré.

« La hampe, qui se dévisse en deux morceaux, est partagée en huit étages identiques à la tige du nœud ; seulement, cette hampe est d'argent blanc et ses renflements de cuivre doré ; son extrémité inférieure s'amortit en fleuron prismatique.

« L'ensemble et les détails du monument accusent l'art du XVe siècle, et même du XVe siècle avancé ; néanmoins, on y reconnaît deux faire très-distincts, et l'exécution de la volute l'emporte tellement par sa finesse sur le travail du nœud, que l'on pourrait se demander si ce dernier appartenait réellement à la crosse primitive. »

M. de Linas constate ensuite quelques mutilations dues à un désir qu'on eut de raccourcir ce bel insigne, sans doute pour l'approprier à la taille d'une abbesse plus petite. Quoi qu'il en soit, nous avons ici un des plus beaux objets d'art qu'il soit possible de rencontrer. Les dessins de cette crosse, ensemble et détails, ont été publiés par M. de Linas dans le *Bulletin de la Commission des monuments historiques du Pas-de-Calais*, tome second, pages 297 et suivantes.

Une crosse en ivoire, d'un travail plus moderne, sollicite notre attention et va clôre cette belle série. Elle appartient à M. Jules de Vicq, à Lille. Elle porte six statuettes de saints dans les niches du nœud ; à la volute on voit une Sainte Vierge, un S. Michel, et des anges qui soutiennent des armoiries.

En résumé, l'Exposition de Lille possède une collection remarquable de crosses, collection qui représente la plupart des genres de cet insigne supérieur. Nous avons vu la crosse en bois, les crosses en ivoire, simples et ornées, les crosses en divers métaux. Nous avons constaté le travail de la sculpture, celui de la ciselure, l'émaillerie, la niellure. Le genre historique et le genre symbolique sont également représentés à l'exposition. On connaît la signification générale de la crosse, dans sa forme actuelle

et qui remonte bien haut. La partie droite indique la direction que doit donner le Prélat à ses subordonnés ; la pointe est pour punir et en même temps exciter aux œuvres ; la partie recourbée est destinée à ramener les brebis qui s'égarent.

In baculi forma, Præsul, datur hæc tibi norma :
Attrahe per curvum, medio rege, punge per imum.
Attrahe peccantes, rege justos, punge vagantes ;
Attrahe, sustenta, stimula : vaga, morbida, lenta.

L'abbé E. Van Drival.

(*La suite au prochain numéro.*)

LE POURPOINT

DU B. CHARLES DE BLOIS, DUC DE BRETAGNE

Personne n'ignore que Charles de Blois, issu de la maison comtale des Châtillon de Blois, fut appelé en 1341, en qualité d'époux de Jeanne de Penthièvre, à ceindre la couronne ducale de Bretagne.

On sait également que Jean de Montfort lui disputa, les armes à la main, la possession de cette belle province, et que, si ce prince succomba dans la lutte, son fils releva le gant après lui avec plus de bonheur, et remporta un triomphe définitif dans l'héroïque journée d'Auray.

Mais l'histoire et l'hagiographie ont eu le tort de ne pas toujours s'appliquer à montrer que Charles de Blois avait été sur le trône ducal un protecteur aussi zélé qu'éclairé des lettres et des arts, et qu'après sa mort, grâce à l'éminence de sa sainteté et à l'éclat de ses miracles, il avait été entouré des honneurs du culte public.

Ce double fait serait cependant facile à constater authentiquement. Le procès-verbal de l'*enquête de canonisation*, dont le saint prince qui nous occupe fut l'objet sept années seulement après sa mort, fournirait pour cela des témoignages et des documents aussi nombreux que détaillés, et dignes à tous égards d'inspirer confiance et de faire autorité.

Mon intention n'est pas néanmoins d'aborder ici un sujet si intéressant. L'entreprendre, ce serait sortir du cadre de cette *Revue*, et en outre, pour le traiter à fond, il faudrait dépasser de beaucoup les limites étroites de temps et d'espace qui me sont tracées [1].

Il me suffit d'avoir été amené à en parler incidemment à l'occasion d'un Pourpoint de Charles de Blois, à la fois *objet d'art et relique précieuse,* sur lequel je me propose d'appeler un instant l'attention du lecteur. Ce pour-

[1] Je l'ai déjà abordé ailleurs. V. *Essai historique sur le culte du B. Charles de Blois.* Nantes, Morel, 1872, in-8° de 56 p.

point a beaucoup occupé les historiens et les archéologues depuis quarante ou cinquante ans [1]. Ils n'ont tous qu'une voix pour en admirer la délicatesse, la finesse du dessin, le bon goût de l'ornementation, la perfection du travail; mais cet accord cesse, lorsqu'il s'agit de déterminer quel est le genre de tissu de ce vêtement; puis, quelle est sa provenance et par quelles mains il est passé pour arriver jusqu'à nous.

Voici d'abord la description qu'ils nous en ont laissée *de visu*, et que je me fais un devoir de leur emprunter, n'ayant pas eu comme eux l'avantage d'examiner de mes propres yeux un vêtement si précieux à tant de titres.

« Le pourpoint de Charles de Blois, nous dit M. Bodin, est formé d'une « étoffe de soie blanche, *brochée* d'or... Le dessin qu'il présente offre des « compartiments octogones remplis alternativement, les uns d'un lion « passant, les autres d'un aigle déployé. Les petits carrés formés par « la réunion des octogones sont occupés par une croix [2]; » par un quatre-feuille lancéolé, nous dit M. de Caumont [3], ce qui revient au même pour le fond.

Mais continuons à citer notre auteur angevin, qui entre dans plus de détails que les archéologues venus après lui.

« Le vêtement, dont il est question, nous dit-il, est ouaté et doublé de « toile blanche. Les manches en sont larges par le haut et fort étroites au « poignet. Elles sont fendues par-dessous jusqu'à la moitié de la partie su- « périeure du bras, chacune se fermant par vingt boutons d'or. On compte « jusqu'à trente-huit boutons semblables sur le devant du pourpoint [4]. Les « boutonnières sont de soie verte [5]. » « Tous les boutons ont disparu, « ajoute M. Ramé. Ils étaient en or et auront tenté sans doute la cupidité « de quelque soudard. Le vêtement lui-même, poursuit ce savant archéo- « logue, n'est exempt ni de lacérations ni de souillures. Ainsi la partie « supérieure du collet derrière la tête a disparu : le bas de la manche « droite fait défaut. Des taches brunes se remarquent à l'intérieur et sur « la doublure près de l'épaule et au sein gauche. A n'en pas douter, c'est

[1] M. Bodin est le premier, à ma connaissance, qui l'ait signalé à l'attention des admirateurs des tissus anciens. V. *Recherch. hist. sur Angers* (1845?), t. I, p. 541. — Après lui sont venus : M. de la Fontenelle de Vaudoré, *Histoire d'Olivier de Clisson;* M. de Caumont, *Bulletin monumental*, t. XI (1845) et *Abécédaire;* M. Touchard-Lafosse, *la Loire historique;* M. Ramé, le P. Arthur Martin, etc.

[2] Bodin, t. I, p. 541.

[3] *Abécédaire d'Archéolog.*, p. 562 de l'édit. de 1859.

[4] On sait qu'en Basse-Bretagne les habits, qui ont encore conservé quelque chose de la forme antique, sont semblablement couverts de boutons.

[5] Bodin, lieu cité.

« le vrai sang du pauvre Prince occis traîtreusement après s'être ren-
« du [1]. »

Cette dernière remarque est de tout point conforme à la vérité des faits, comme en font foi des témoins oculaires [2], mais ce n'est pas ici le lieu d'entrer à cet égard dans aucune discussion.

La description, qu'on vient de lire est à peu près aussi complète que possible.

Elle ne laissera rien à désirer, semble-t-il, quand j'aurai ajouté avec M. de Caumont, « que le Pourpoint de Charles de Blois nous offre un exem-
« ple bien rare et bien conservé d'un tissu, qui ne peut remonter moins
« loin qu'à l'époque indiquée [3] ; » avec M. Francisque Michel, « qu'il y a
« un rapport étonnant entre le vêtement en question, et le dessin d'une
« étoffe de soie et d'or, exhumée d'un tombeau de S. Germain-des-Près
« (XIIIe s.) [4]. »

Le savant et regretté P. Arthur Martin nous déclare également que la forme *du gambeson* de Charles de Blois est exactement la même que celle d'un vêtement attribué à Philippe-le-Bel et conservé à la Bibliothèque de Chartres [5].

Jusqu'ici donc, il y a parfait accord entre les archéologues, mais il n'en sera plus ainsi si nous nous demandons ce qu'il faut penser du genre du tissu du Pourpoint qui nous occupe, et plus encore s'il s'agit de déterminer quelle est sa provenance.

Relativement au tissu du vêtement en question, M. de Caumont veut à tout prix y voir une étoffe *de soie brodée d'or* [6]. M. Ramé s'est rangé de son avis [7]. M. Francisque Michel, d'accord avec M. Bodin et le P. Arthur Martin, affirme au contraire et soutient avec tenacité que ce tissu ne ressemble en rien à une broderie, qu'il a tous les caractères d'un simple brochage [8]. De quel côté se trouve la vérité ? c'est ce qu'il paraît impossible de décider aujourd'hui, le pourpoint, dont nous parlons, n'étant plus sous nos yeux : il serait par conséquent inutile de m'arrêter davantage sur cette question. J'en viens à la seconde, bien autrement importante : celle de la provenance de ce pourpoint. Il s'agit de déterminer d'abord

[1] *Bull. archéol. de l'Assoc. bret*, 1852, t. III, p. 253.

[2] V. l'*Enquête de canonisation*, t. I, fol. 54.

[3] M. de Caumont, *Abécédaire*, p. 562.

[4] Franc. Michel, *Recherches sur le commerce de la soie, etc.*, t. I, p. 48.

[5] *Mélanges d'Archéol*, t. III, p. 147, pl. XXVII.

[6] *Bulletin monumental*, t. XI, p. 474, et *Abécédaire*.

[7] *Bulletin arch. de l'Associat.*, lieu cité.

[8] Francisque Michel, ouv. cité, t. I, p. 49, et t. II, p. 249.

quel a été le premier possesseur de ce vêtement princier; puis, par quelles mains il a succesivement passé pour arriver jusqu'à nous.

En ce qui touche le premier possesseur, le doute n'est pas possible : le pourpoint porte en lui-même un caractère irréfragable d'authenticité.

« Une inscription sur parchemin, cousue au côté gauche de la poitrine, « porte ces mots tracés en caractères du XIVe siècle : C'EST LE POURPOINT « ET LA HAIRE DE MGR SAINT CHARLES [1]. »

« Une main plus moderne, ajoute M. Ramé, que je viens de citer, vou- « lant compléter cette indication, suffisante pour les contemporains, mais « trop concise pour la postérité, a ajouté ces mots aujourd'hui presque « effacés : *de Blois, tué à la bataille d'Auray, par Jean de Montfort son « compétiteur au duché de Bretagne* [2]. »

M. Ramé nous apprend encore qu'une transcription de ce parchemin vieilli et usé fut faite au XVIIIe siècle et placée à côté de l'original [3].

C'est cette transcription que M. Bodin n'eut pas de peine à lire en 1815, à Saumur, et qui lui permit d'affirmer avec certitude que le vêtement qu'il avait sous les yeux avait eu pour premier possesseur le duc Charles de Blois.

Ceci éclairci, reste à savoir pourquoi et comment ce pourpoint a été conservé avec tant de soins et par quelles mains il a successivement passé pour arriver jusqu'à nous. Or, ici il y a une assez grande diversité de sentiments. Le P. Arthur Martin se contente d'avouer son ignorance [4]. M. de Caumont prétend que le pourpoint en question se trouvait primitivement en Bretagne, qu'il a ensuite été porté à Caen et de là à Paris [5].

M. Ramé croit avec M. Bodin à la véracité du récit de M. Jouffraut, de Saumur, le troisième possesseur de ce vêtement, c'est-à-dire que, selon eux, le pourpoint dit de Charles de Blois aurait été trouvé par un soldat dans un château de Bretagne, pendant les guerres de la Révolution, acheté à Antrain par ledit Jouffraut, et revendu plus tard à un marchand costumier de Paris [6]; mais cette relation m'a tout l'air d'une fable inventée à dessein par le marchand de Saumur. Elle est d'abord peu vraisemblable en elle-même : car les seigneurs du Moyen-Age n'avaient pas d'ordinaire cette sollicitude pour la conservation des objets d'art de cette

[1] M. Ramé, lieu cit.

[2] Ibidem.

[3] Ibidem.

[4] *Mél. archéol.*, t. III, p. 147.

[5] *Bulletin monum.*, t. XI, p. 474.

[6] MM. Ramé et Bodin, ouv. cité.

nature. Elle se trouve en outre contredite de la manière la plus formelle, ce qu'il importe de remarquer, par un témoignage digne à tous égards de faire autorité. Ce témoignage est celui du pieux abbé Grandet d'Angers. Ce savant ecclésiastique de la Société de Saint-Sulpice, qui recueillait dans la première moitié du XVIIIe siècle, des notes si précieuses sur l'histoire et les monuments de l'ancien Anjou, eut, lui aussi, occasion de voir le pourpoint du *B. Charles de Blois*, et s'est exprimé à son sujet dans les termes suivants :

« On garde dans le TRÉSOR [1] des Carmes d'Angers un habit tout tissu « de fil d'or que le B. Charles de Blois, se voyant blessé à mort d'un coup « de lance dans la journée d'Auray, légua à Notre-Dame de la Recou- « vrance d'Angers, pour marque de sa dévotion. Le coup de lance y pa- « raît encore, et il y a un petit parchemin qui fait foi *de la haire* que « portait ce prieur par dessous cet habit précieux [2]. »

A ces indications et surtout à cette dernière, il est impossible de ne pas reconnaître que le vêtement mentionné ici est identique au pourpoint décrit avec tant de détails par MM. Bodin et Ramé, et reproduit en petit par la gravure dans le savant ouvrage des PP. Martin et Cahier [3]. Il en résulte aussi, par conséquent, que le marchand de Saumur a sciemment trompé le public et inventé à plaisir la fable que M. Bodin a insérée dans ses *Recherches historiques*. On comprend facilement d'ailleurs qu'il ait été poussé à cacher ainsi la vérité, pour ne pas se donner devant ses concitoyens l'odieux de posséder sacrilégement une relique précieuse à plus d'un titre, et dérobée avec beaucoup d'autres dans le pillage général des maisons religieuses en France à la fin du dernier siècle.

Il est facile aussi de s'expliquer comment les Carmes d'Angers se trouvaient les heureux possesseurs d'un pourpoint et peut-être également d'un cilice [4] de Charles de Blois, lorqu'on saura que la fille de ce saint duc de Bretagne gouverna l'Anjou en qualité de Duchesse avec un grand éclat, pendant près de soixante années, et qu'elle entoura toujours d'une bienveillance particulière le Carmel de N.-D. de la Recouvrance [5]. Il est

[1] On sait que ce terme est un terme consacré par l'usage. Il équivaut à celui de TRÉSOR DES SAINTES RELIQUES.

[2] Grandet, Mss. conservés à la Biblioth. publ. d'Ang., n° 621, fol. 415 v°, cité dans le *Répertoire archéolog. de l'Anjou*, ann. 1857.

[3] *Mélanges archéolog.*, t. III, pl. XXVII.

[4] L'inscription rapportée plus haut, d'après M. Ramé, mentionne l'un et l'autre de ces objets.

[5] Grandet, mss. cité.

constant d'ailleurs que Charles de Blois était vénéré dans l'Anjou à l'égal des plus grands thaumaturges, à la fin du XIVe siècle. C'est à Angers que se fit l'enquête juridique sur la vie et les miracles de ce saint personnage, enquête qui aurait eu pour conséquence la canonisation solennelle de ce vertueux prince, si l'horizon politique et religieux avait été alors moins assombri [1].

Après avoir ainsi rétabli la vérité des faits, et constaté qu'il y avait erreur dans l'opinion acceptée par les archéologues relativement à la provenance du pourpoint qui nous occupe, il serait intéressant de rechercher ce qu'a pu devenir ce vêtement depuis 1852, époque à laquelle M. Ramé et le P. Martin l'ont encore examiné à loisir chez un marchand costumier de la rue des Saints-Pères, à Paris. Malheureusement, à partir de cette date on n'en suit plus les traces, on ne sait plus en quelles mains il a passé. Ce qu'on peut dire de plus probable à cet égard avec M. Ramé [2], c'est qu'un lord anglais en aura fait l'acquisition et l'aura transporté au-delà de la Manche. Son but n'aura pas été sans doute d'entourer ce vêtement de marques de vénération religieuse, mais il avait droit de s'intéresser vivement à la conservation du pourpoint de Charles de Blois, en le considérant soit comme *objet d'art*, soit comme souvenir d'un ennemi qui avait fait une guerre acharnée à sa nation, et dont en définitive celle-ci avait triomphé.

Dom Fr. Plaine.
Bénédictin de Ligugé.

[1] V. notre *Essai histor. sur le culte du B. Charles de Blois.*
[2] *Bulletin de l'Association bretonne*, déjà cité.

VOCABULAIRE

DES SYMBOLES ET DES ATTRIBUTS

employés dans l'Iconographie chrétienne

—

TREIZIÈME ARTICLE *

—

O.

Obcœna. — Selon quelques antiquaires, les *obcœna* qu'on rencontre parfois dans l'ornementation extérieure des églises romanes ne seraient qu'un caprice du sculpteur. Selon les autres, dont nous partageons l'avis, ce sont de naïves personnifications des vices, avertissant les fidèles qu'ils doivent purifier leur cœur et ne pas introduire dans le lieu saint les sentiments désordonnés de leurs passions.

Obéissance. — Figurée par un ange, une flamme au front et portant un joug

Occident.— C'est la figure des ténèbres, parce que Jésus-Christ sur la Croix regardait l'occident; on le confond parfois avec le nord.

Océan. — Figuré par un homme barbu, assis sur un monstre marin, pendant une urne, tenant une rame, un gouvernail, un poisson, une corne d'abondance ou un trident.

Octobre. — Ce mois, selon les provinces, bêche la terre, fait la vendange, foule le raisin, entonne le vin ou bien chasse.

Œil. — L'œil ouvert, symbole de Dieu présent partout, est un emblême tout moderne. « Placé à l'extrémité d'une queue de serpent uni au corps d'une colombe, c'est le symbole de la vigilance chrétienne, jointe à la prudence du serpent et à la simplicité de la colombe. » (Crosnier.)

Œuf. — S. de régénération et en particulier de la réparation des corps. Cet antique symbolisme s'est perpétué dans la coutume populaire des œufs de pâques. L'œuf d'autruche est le symbole du sépulcre de N.-S. On croyait au Moyen-Age que le petit de l'autruche renfermé

* Voir le n° précédent, page 229.

dans l'œuf n'aurait jamais pu en sortir si la mère ne brisait elle-même la coquille en l'humectant de sang mêlé à du miel. C'est ainsi que J.-C., par la vertu de son propre sang, brisa les obstacles du sépulcre. On voit des reliquaires en forme d'œufs d'autruche pour cette raison. S. Alfier porte un plat contenant cinq œufs.

Ogive. — Dans cet élancement de l'architecture vers le ciel, dit M. de Caumont, et dans la plupart des combinaisons usitées au XIIIe siècle, on ne peut méconnaître l'expression d'une idée mystique. Qui sait même si la forme triangulaire de l'ogive n'était point un symbole aux yeux des architectes ?

Oie. — S. de la vigilance, de la discrétion. — A. de S. Ambroise, S. Ferréol, S. Martin, Ste Milburge, S. Rigobert de Reims, S. Vast.

Oiseaux. — Dans les peintures des catacombes, les oiseaux représentent-ils l'ascension du Sauveur ? est-ce la représentation symbolique de l'âme des martyrs échappant de leur corps ? Quand ils sont dans une cage, figurent-ils l'âme humaine emprisonnée dans les entraves corporelles ? on a fait ces diverses conjectures; mais il est probable que les oiseaux réels ou chimériques des catacombes et des églises primitives ne sont le plus souvent qu'une gracieuse ornementation. On voit des oiseaux près de S. Baudry de Montfaucon, S. Dominique, Ste Elisabeth de Hongrie, S. François d'Assise, S. Gérard de Brogne, S. Louis, S. Nicolas, S. Oswald, Ste Sophronie de Tarente, S. Valéry, etc. — V. *aigle*, *colombe*, *cygne*, etc.

Olivier. — S. des apôtres S. Pierre et S. Paul, de la Ste Vierge, de la paix, de la charité, de l'abondance, de la fécondité des familles. — A. de la paix, de S. Bruno, de Ste Oliva.

Onagre. — Enfoncé dans les solitudes, c'est la figure de l'homme juste; aspirant les souffles du vent, il représente les ambitieux; affamé et jetant son cri, c'est le symbole du démon et des hérésiarques.

Onocentaure. — S. de l'homme charnel.

Or. — S. de la sagesse, de la charité, de la pureté, de la justice, de la foi, de la grâce, du vœu d'obéissance, de la royauté de N.-S.

Oranger. — S. de la vertu, du travail, des fruits de justice, du céleste époux.

Orantes. — Les orantes des catacombes sont le symbole de l'âme chrétienne devenue épouse de J.-C.; elles figurent aussi l'église et peut-être la sainte Vierge.

Oreilles d'âne. — A. de l'ignorance, de l'erreur.

Orge. — S. de l'imperfection, de l'ancienne loi.

Orgue. — A. moderne de Ste Cécile.

Orgueil. — Figuré par un roi chevauchant sur un lion et portant en main un aigle; par un homme à cheval sur un lion.

Orientation. — L'orientation des églises vers le Levant a plusieurs raisons mystiques. L'Evangile nous est venu de l'Orient; Jésus-Christ viendra de l'Orient au dernier jour; le nom d'Orient est même donné à Jésus-Christ dans plusieurs passages de l'Ecriture sainte : S. Grégoire le Grand, dans son *Commentaire du prophète Ezéchiel* (ch. XL-XLVIII), dit que la porte orientale du temple de Salomon est Jésus-Christ lui-même, le véritable Orient qui nous guide vers la vraie lumière. Il est à remarquer que la porte orientale du temple juif est devenue chez nous le portail occidental, et que c'est là que l'architecture et la sculpture ont déployé toutes leurs pompes.

Saint Clément d'Alexandrie, à la fin du IIe siècle, s'exprime ainsi dans ses *Stromates :* « De même que l'Orient est l'image de la naissance, de même il est la figure de la vérité succédant à l'erreur. C'est pour cela que nous autres chrétiens nous avons coutume de nous tourner vers l'orient lorsque nous prions. Ce n'est plus, comme les païens, pour adorer le soleil, mais pour adorer Jésus-Christ, vrai soleil de justice et de vérité.

Les églises, dit Mme F. d'Ayzac, représentant, par leur plan sur le sol, non pas seulement la Croix du Sauveur, mais aussi le Sauveur lui-même, en tant que cloué à la croix, il était digne de la piété des fidèles d'en conformer toute l'ordonnance et, avant tout, la direction, à ce que les traditions acceptées avaient fixé à cet égard. Les motifs qui avaient orienté la prière furent donc les mêmes qui orientèrent les églises.

On remarque dans beaucoup d'églises une déviation de l'axe au Nord-Est. C'est un traduction de l'*inclinato capite* de l'Évangile, attendu que l'église dans son plan représente le Sauveur sur la croix. Pourquoi l'inflexion au Nord plutôt qu'au Midi ? Mme F. d'Ayzac répond : « c'est vers le Nord, qui représentait dans ce siècle *la région des Esprits du mal,* dont la mort du Christ triomphait, que, pour exprimer ce triomphe, se tournait la tête de Jésus-Christ expirant ; c'est vers le Nord, figure de l'empire de l'idolâtrie et du domaine de l'ignorance et de l'incrédulité, que Jésus-Christ fixait mystiquement son dernier regard, abandonnant derrière lui la Synagogue incrédule et volontairement aveugle, représentée par le Midi. C'est encore vers le Nord qu'il jetait, en expirant, ce cri surnaturel, appelé par l'Evangile *un grand cri,* et dont l'effet immédiat fut la conversion du centurion, figure prophétique de celle de la gentilité tout entière, puisque ce centurion était romain, et par conséquent idolâtre. »

La même raison symbolique qui a incliné à droite l'axe des absides a fait courber du même côté la tête des crucifix du Moyen-Age et a également marqué la plaie au côté droit du Sauveur dans les œuvres d'art antérieures au XVIIe siècle.

Ostensoir. — A. de Ste Claire, S. François Caracciolo, S. Guillaume de Bourges, S. Hyacinthe, Ste Julienne de Cornillon, S. Lanfranc, S. Norbert, S. Paschase Radbert, S. Raimond Nonnat, S. Thomas d'Acquin, S. Zéphirin.

Ours. — S. de la tendresse maternelle, de la brutalité féroce, de l'orgueil violent, de la paresse, de la luxure, de la médisance. — A. de S. Aventin, S. Columban, Ste Colombe, S. Canoel de Laon, S. Eustache, S. Gall, S. Ghislain, S. Humbert de Maroilles, S. Martin de Verton, S. Vast.

J. CORBLET.

(A suivre.)

VICTORINUS

L'académie de Clermont a fait commencer au sommet du puy de Dôme des fouilles, dont le résultat fournira, on l'espère, de précieux renseignements à notre histoire locale. Bien des curieux sont allés contempler les magnifiques ruines que l'on découvre chaque jour, mais parmi tous ces visiteurs il en est peu qui aient vu la pièce la plus importante, c'est-à-dire la plaque votive de bronze, découverte tout récemment.

Les journaux en ont parlé et la *Gazette d'Auvergne* en a même cité exactement l'inscription. Cette plaque quadrilatère, parfaitement conservée, recouverte par le temps d'une patine vert foncé, présente 6 centimètres 1/2 de long sur 3 1/2 de large. Les extrémités sont munies de deux appendices en forme de queue d'aronde ; l'inscription en lettres romaines, sans ponctuation, est disposée en six lignes, dont les lettres n'ont pas les mêmes dimensions. On y lit :

NVM AVG	A la divinité [1] d'Auguste
ET DEO MERCVRI	et au dieu Mercure
DVMIATI	[2] de Dôme
MATVTINIVS	Matutinius
VICTORINVS	Victorinus
D D	a dédié.

Tous les archéologues, à commencer par ceux de l'Académie, se sont demandé quel pouvait être le Victorinus qui, à une époque reculée, avait ainsi manifesté sa piété au Mercure du Puy de Dôme, de même qu'on se demande comment a pu être détruit le monument dont nous découvrons aujourd'hui les ruines majestueuses. Or, il existe dans nos livres liturgiques un renseignement qui ne semble pas à dédaigner.

[1] *Numen* peut aussi se traduire par majesté, autorité, puissance, volonté.

[2] En patois, comme en latin, on prononce *Douma*.

Ceux qui ne lisent ni le bréviaire, ni les histoires de Grégoire de Tours, pourront se renseigner dans le livre si connu de Savaron, et encore mieux dans la *Vie des Saincts d'Auvergne*. C'est là que nous avons trouvé, au livre 2e et à la date du 15 mai, une indication qui nous semble de la plus haute importance. Les pages 302 et suivantes contiennent en effet la vie des saints Cassie, Victorin, et leurs compagnons martyrs. Or, l'hagiographe rapporte que, sous l'empire de Claude, Cassius ayant été converti, baptisé, puis ordonné prêtre par saint Austremoine, l'assista « à la publi-« cation de l'Evangile et à l'administration des sacrements, en quoy ce « nouveau prestre réussit fort heureusement et avec un grand advance-« ment de la conversion de toute cette grande ville (Clairmont). Il continua « ce sainct exercice jusques après le martyre de son sainct prélat ; et non-« seulement dans l'Auvergne, mais aussi dans le Bourbonnois, jusques à « Nevers, où il fit rencontre de Victorin, prestre du temple, appelé par les « Gaulois *Vasso*, que les empereurs romains avaient envoyé en ces con-« trées pour s'opposer aux desseins des Chrestiens et les tailler en pièces « partout où ils les rencontreroit. Mais nostre sainct Cassy, assisté de la « grâce de Dieu, se comporta si prudemment en son endroict, que d'un « loup ravissant qu'il estoit, il en fit un doux agneau, et d'un cruel persé-« cuteur de l'Eglise, un prédicateur fidelle de la parole de Dieu. Sainct « Austremoine reconnut bientô l'agilité de son esprit et l'eminence de « sa saincteté, dont il prit le suject de le faire, non evesque de Clairmont « comme quelques uns tiennent, mais son vicaire général, comme il l'avait « déjà institué l'héritier de ses vertus. Mais il ne put durer longtemps en « cet exercice, car les payens faschez de sa conversion, le poursuivirent si « vivement, que s'étant saisis de sa personne et de sainct Cassie, ils les fi-« rent cruellement mourir. Les actes des saincts martyrs Aymoin, et sainct « Grégoire de Tours rapportez par Monsieur Savaron, en parlant en ces « termes : « Cassy et Victorin liez ensemble d'une affection fraternelle en « l'amour de Jésus-Christ, ont gagné le royaume des Cieux par l'effusion « de leur sang, et l'Eglise les honore comme estant de vrais martyrs. — « Les reliques de sainct Cassy sont à Chanteugheol...

« Outre ce que saint Priet en a ecrit, Belleforêt en parle fort honorable-« ment au traité d'Auvergne... Le martyrologe romain avec les annota-« tions de Baronius, le quinzième may. Sainct Grégoire de Tours en l'his-« toire de France, Livre 1 chapitre 33. Molan aux additions sur Vsuard, « et plusieurs manuscrits fort anciens. Il repose en son église, avecque « sainct Victorinus, saincte Léogoncie et saincte Géorgie, vierges. »

On voit aisément le rapport de ce récit avec l'inscription découverte au Puy de Dôme et dont la forme, le texte et les caractères indiquent mani-

festement qu'elle a été écrite sous le règne des premiers empereurs de Rome. On s'explique facilement que Victorinus, ayant abandonné le culte des faux dieux, ait pu contribuer à la destruction d'un édifice où il avait d'abord exercé les fonctions sacerdotales et offert de l'encens à la divinité d'Auguste et au Dieu Mercure. L'exemple, du reste, lui était donné par saint Austremoine, dont l'historien déjà cité rapporte : « qu'étant arrivé à « Clermont, dont sainct Mary avait desja fait la découverte et désabusa « bientost ces pauvres ignorans et les tira de leur folie, mais en telle façon « qu'ils consacrèrent une partie de leurs temples au vray Dieu, et ren- « versèrent les autres par terre ; ils brisèrent leurs idoles et dressèrent « partout le guidon de la Croix. »

L'Eglise a consacré cette tradition dans l'hymne qui se chante aux Vêpres de saint Austremoine, et dont voici la 2e strophe :

Huc de sede Petri fervidus advolat
Aras, fana, deos funditus eruit;
Et Christum resonans dedocet impios
Pastor duxque Stremonius.

Là, du siége de Pierre arrive tout fervent
Austremoine pasteur et chef;
Il renverse de fond en comble autels, temples et dieux
Et sa parole aux impies fait connaître le Christ.

Ainsi, sans doute, a fait Victorinus que le paganisme comptait parmi ses prêtres et que le Christianisme a inscrit parmi ses saints, après que saint Austremoine en eut fait son *vicaire général.*

H. D.

LES PEINTURES

DE LA BASILIQUE SOUTERRAINE DE SAINT-CLÉMENT

A ROME

Nous empruntons à l'ouvrage du rév. P. Mullooly, une étude sur les peintures à fresque découvertes dans la basilique souterraine de S. Clément [1].

Entre le Colysée et la basilique de Latran, en face du monastère fortifié des Quatre-Martyrs-Couronnés, où Robert-Guiscard établit son camp lorsqu'il vint au secours de S. Grégoire VII, sur l'emplacement de la maison paternelle de S. Clément, au pied du mont Cœlius, avait été érigée une église consacrée à Dieu en l'honneur de cet illustre Pape et Martyr. Elle était considérée comme une des plus vénérables de Rome et comme le type le plus parfait des anciennes basiliques catholiques. On y vénérait les reliques des martyrs Clément Pape, Clément Consul, et Ignace d'Antioche, et des confesseurs Servulus et Cyrille. S. Jérôme atteste qu'elle conservait encore, de son temps, la *mémoire* de S. Clément. Elle avait été témoin de la condamnation de l'écossais pélagien Celestius ; elle avait retenti à la parole apostolique de S. Grégoire-le-Grand ; d'autres Papes l'avaient honorée et embellie.

Lorsqu'on pénétra sous la basilique extérieure, en 1857, on découvrit l'ancienne, comblée de terre depuis près de dix siècles, c'est-à-dire depuis le sac de ce quartier de Rome en 1084, par Robet Guiscard, et on y trouva quelques fragments de peintures et quelques compositions parfaitement conservées, dont les dates varient entre le IIIe et le IXe ou le Xe siècle, des colonnes de marbre précieux, les restes des murs et du pavé en mosaïque.

[1] *A brief notice of te ancient paintings found in the subterranean basilica of S. Clement in Rome, the dates of wich vary from the end of the third te aboul the beginning of the tenth century*, by rev. Joseph Mullooly, O. P.— Rome, 1866.

Cette brochure, traduite en italien et en français, se vend au profit des fouilles.

La tâche d'enlever les décombres fut beaucoup moins ardue que celle d'élever les ouvrages en maçonnerie destinés à soutenir l'église supérieure. Ce travail immense est maintenant sur le point d'être terminé, grâce à la munificence réitérée de Pie IX et aux contributions généreuses d'un grand nombre d'amateurs d'archéologie, protestants aussi bien que catholiques.

Sous l'ancienne basilique ont été découverts trois murs remontant aux trois grandes périodes de l'histoire de Rome païenne : l'empire, la république et les rois. Le mur en brique est présumé avoir appartenu à la maison de S. Clément ; on ignore quelle était la destination du mur en travertin ; le mur en tuf lithoïde est très-probablement un débris de l'enceinte de Servius Tullius. Plusieurs salles que l'on croit avoir fait partie de la maison de S. Clément ont été rendues accessibles sous le vénérable édifice. Les colonnes de la basilique sont encore debout, mais cachées en partie par des pilastres en maçonnerie, construits pour consolider l'édifice. Ce sont ces pilastres qui ont servi de fond à une série de fresques d'autant plus remarquables que plusieurs sont des ex-voto. Ces fresques sont, sans aucun doute, les peintures murales les plus anciennes et les plus grandes que l'on connaisse en dehors des catacombes. Et, indépendamment de l'intérêt religieux qui s'y rattache, elles sont très-précieuses au point de vue de l'histoire de l'art à l'époque où il sortit des catacombes pour passer, par les mains des premiers peintres Italiens, jusqu'à l'école moderne. Elles ont été soigneusement reproduites au pinceau, et des photographies ont été tirées de ces copies.

Nef septentrionale.

I. *Martyre de Ste Catherine d'Alexandrie.* On croit que c'est la plus ancienne représentation de ce sujet. L'histoire de la Sainte est peinte par Mosaccio dans l'église supérieure. Cette noble et savante Vierge brava la passion brutale de l'empereur Maximin et convertit les philosophes païens envoyés pour argumenter avec elle contre le Christianisme. Elle fut condamnée à être torturée sur la roue et décapitée l'an 310. En 319, Maximin fut défait par Licinius, perdit l'empire et mourut misérablement à Tarse. Des écrivains ont prétendu que Ste Catherine n'était pas vénérée en Europe avant la seconde croisade. Cette erreur provient peut-être de ce que ses reliques furent données à Robert, duc de Normandie, par un moine de Palestine, à la fin du XIe siècle. La première croisade prêchée par Pierre l'Ermite fut résolue à Clermont, en 1095, et ce fut au VIIe siècle, quand les Sarrasins opprimaient les chrétiens d'Egypte, que le corps de Ste Catherine fut transporté au monastère du mont Sinaï, en Arabie, monastère construit

par l'impératrice Ste Hélène et restauré plus tard par l'empereur Justinien, comme l'attestent plusieurs anciennes inscriptions et plusieurs peintures en mosaïque. La fresque dont il s'agit n'est guère qu'une esquisse et a été probablement exécutée entre le VIIe et le VIIIe siècle. La partie centrale manque. A gauche, la Sainte est représentée devant son juge ; à droite, on la voie nue, attachée à la roue ; au dessous, décapitée.

II. *Niche de la madone.* Cette image de Notre-Dame fut découverte sous une autre beaucoup plus grossière, sous une couche de plâtre qui se détacha. Sur la voûte de l'arc est la tête du Sauveur, sans barbe, comme aux catacombes ; du côté gauche, Abraham brandissant le glaive et prêt à frapper ; de l'autre côté, en regard, était un calice débordant de sang, mais cette partie de la peinture s'est détachée. Sur la paroi droite est représenté l'ange protégeant Isaac : « N'étends point la main sur l'enfant « et ne lui fais aucun mal. Je sais maintenant que tu crains Dieu, et que « par amour pour moi tu n'as pas épargné ton fils unique ». (*Gen.* XXII, 12.) Le véritable enfant du sacrifice est assis sur les genoux de sa mère et tient un rouleau dans sa main gauche ; sa main droite est élevée dans l'attitude de la bénédiction. Le trône est richement orné, et la coiffure de la Vierge-Mère semble resplendissante de joyaux. En haut, sur les murs qui supportent la voûte de cette niche et en face l'une de l'autre, sont les figures de deux Saintes couronnées de diadèmes surmontés de croix. Celle de gauche est Ste Catherine, et celle de droite Ste Euphémie, la célèbre Vierge et Martyre de Chalcédoine. Son église existait à Rome, l'an 600, du temps de S. Grégoire-le-Grand, qui prêcha deux homélies à S. Clément, et la fresque est probablement de la même époque.

III. Grande peinture difficile à expliquer, la partie centrale a disparu. D'après l'arrangement symétrique des têtes, très-bien exécutées, très-bien conservées et distribuées en deux groupes, l'un de 19, l'autre de 32, on conjecture que la composition représentait une assemblée publique, probablement le concile tenu par le pape S. Zozime dans l'église de S. Clément, en 419, pour condamner l'hérésie pélagienne. A droite se trouve une balance romaine en équilibre avec l'inscription ; *Stateram auget modium justum* (une juste mesure augmente le fléau). Comme cet endroit semble avoir été l'entrée de l'église, ces mots sont peut-être une allusion à cette sentence si souvent citée par S. Clément : « La ville placée sur « la montagne ne peut être cachée, et on n'allume point un flambeau pour « le mettre sous le *modium*, mais sur le candélabre, afin qu'il éclaire tous « ceux qui sont dans la maison, et que ceux qui y entrent voient la lu- « mière ». Dans sa première épître à S. Jacques, S. Clément est représenté comme engageant les prêtres à régler les différents des frères au

lieu de les laisser régler par des juges séculiers, et il ajoute : *ponderamensuras, stateras, pro locis quibusque æquissima custodite : deposita fide, liter restituite*.

IV. Figure mutilée du Sauveur bénissant de la main droite et tenant dans la gauche deux livres placés l'un sur l'autre et qui représentent probablement l'Ancien et le Nouveau Testament. Cette fresque est peinte grossièrement, et la seule chose qui lui donne une valeur artistique est la gracieuse bordure d'arabesques qui l'encadre.

Nef méridionale.

V. Le mur qui se trouve à l'extrémité de cette nef, près du maître-autel, porte encore plusieurs fragments des peintures qui le recouvraient. Deux pieds renversés et attachés à une croix indiquent le crucifiement de S. Pierre. Au-dessus sont des figures mutilées de Saints avec des auréoles ; un visage d'ange d'une rare beauté ; un grand globe, quatre plus petits et deux oiseaux se désaltérant à des torrents de lumière qui descendent en ondulant du grand globe : symbole des âmes qui se désaltèrent à la lumière de la vérité. A gauche, S. Cyrille, dont le nom est écrit verticalement derrière lui, est à genoux devant l'empereur Michel III, et sur le point de partir pour sa mission chez les Chazars, en 848. Au-dessus sont deux anges. Sur un pan perpendiculaire, le grand apôtre des Esclavons baptise un personnage à la physionomie barbare, peut-être Bogoris-Michel, roi des Bulgares, qui, après la mort de Cyrille, abdiqua sa couronne et se fit moine vers l'an 880. Si les peintures qui se rapportent à S. Cyrille ont été exécutées à l'époque de sa mort, qui eut lieu à Rome, elles sont de la fin du IXe siècle.

VI. Sur un pilastre on voit S. Antonin, probablement le saint de ce nom qui souffrit le martyre sous Dioclétien, et l'austère Daniel, qui ne voulut pas se laisser souiller par les mets de la table royale et demanda à être nourri de légumes et d'eau : il a l'éphod sur le poitrine ; deux lions lèchent ses pieds ; ses bras sont étendus dans l'attitude de la prière et ses yeux sont levés vers le ciel. Sous ses pieds on lit : *S. Danihel*. Plus bas est un groupe de cinq lions, dont quatre ont la gueule entr'ouverte et semblent s'élancer pour saisir leur proie. L'attitude du prophète forme un admirable contraste avec l'aspect féroce des animaux.

VII. Sur un pilastre voisin se trouve S. Gilles, célèbre ermite athénien. Sa science et sa piété extraordinaires excitaient tellement l'admiration publique autour de lui que, se croyant dans l'impossibilité de mener dans sa patrie la vie solitaire et cachée qui était le principal objet de ses désirs

sur la terre, il se retira à Nimes, où il vécut en ermite vers la fin du VIIe siècle. Il fut très-vénéré en France et en Angleterre. Au-dessous est S.Blaise, évêque de Sébaste, en Arménie, où il souffrit le martyre en 316. Il est représenté enlevant une épine de la gorge d'un enfant soutenu par sa mère. Le loup emportant le marcassin se rapporte à un trait de l'histoire de sa jeunesse.

VIII. Nous sommes maintenant sous la chapelle de Ste Catherine. Ici sont représentés trois miracles relatifs à l'abbaye Bénédictine de Fondi, en Campanie. Libertinus, moine d'une grande sainteté, avait en telle vénération la mémoire de son abbé Honorat, qu'après la mort de celui-ci, il portait toujours sur la poitrine une sandale qui avait appartenu au défunt. Un jour, le successeur d'Honorat, dans un accès de colère contre Libertinus, saisit une chaise et l'en frappa. Touché de remords à la vue de l'humilité de Libertinus qui revint lui parler, comme si rien ne s'était passé, pour l'accomplissement de quelque devoir monastique, il se leva de son siége, se prosterna à ses pieds et lui demanda pardon. Dans une autre occasion, comme Libertinus allait à Ravenne pour les affaires de son monastère, une femme saisit son cheval par la bride et le pressa de rappeler à la vie son enfant. Le saint religieux posa la sandale d'Honorat sur la poitrine de l'enfant, et il revint immédiatement à la vie. La troisième histoire fut racontée à S. Grégoire-le-Grand par le supérieur même du monastère, qu'il connaissait personnellement. Le jardinier était molesté par un voleur qui franchissait souvent la clôture pour dérober des légumes. Libertinus ordonna à un serpent qu'il aperçut par hasard de rester là et de garder la place. Le voleur monta sur la haie comme d'habitude ; mais effrayé à la vue du serpent, il tomba en restant pris par le pied, de manière à ne pouvoir s'échapper. Le moine, à son retour, le mit en liberté en lui disant que s'il avait encore besoin de légumes, il lui en donnerait volontiers pour lui épargner l'occasion de commettre un vol. Le choix de ce sujet peut faire soupçonner que les peintures furent exécutées peu après la mort de S. Grégoire, en 604.

Nef du milieu.

IX. *Intronisation de S. Clément par S. Pierre.* Ici nous avons une longue série de peintures bien conservées. Sur un pilastre voisin du maître-autel, S. Pierre est représenté intronisant S. Clément et le revêtant du pallium, symbole de la juridiction universelle, tandis que S. Lin et S. Clet sont debout de chaque côté du trône, mais sur des degrés inférieurs à celui de S. Pierre et de S. Clément, qui sont sur le même degré. Deux prêtres sont

représentés en ornements sacerdotaux, et deux soldats romains dans le costume militaire du temps.

Dans l'intérieur d'une église éclairée par sept lampes, symboles des sept dons du Saint-Esprit, S. Clément, revêtu des ornements pontificaux, est représenté célébrant la sainte messe à un autel recouvert d'une simple nappe blanche. Sur cet autel on voit le missel, le calice et la patène. Au-dessus est une lampe de forme circulaire, *pharum cum corona* portant sept becs différents. Sisinius, mari d'une nouvelle convertie, Théodora, s'était introduit furtivement dans le lieu saint pendant la célébration des mystères et avait été frappé de cécité pour les avoir tournés en ridicule. Deux jeunes gens, dont l'un considère avec étonnement son visage, le conduisent vers la porte, qui est ouverte. Il recouvra ensuite la vue, grâce aux prières de S. Clément et de Théodora, et embrassa la foi chrétienne. De l'autre côté sont les ministres de l'autel (et parmi eux deux évêques, la crosse en main), le diacre et le sous-diacre tenant dans la main droite l'encensoir, et portant dans la gauche la boîte à encens. Tous ont la tonsure circulaire, et le Pape, outre sa tonsure, a la tête entourée d'un nimbe ou gloire, symbole de sainteté. En face des ministres sont représentés un homme et une femme tenant dans leurs mains des cierges allumés mais roulés en spirales. Ce sont les donateurs de cette peinture, comme nous l'apprend l'inscription suivante placée au-dessous d'eux : « Moi, Béno de « Rapiza et Marie mon épouse, pour l'amour de Dieu et du Bienheureux « Clément ». Une bordure élégante sépare cette inscription des sujets mal peints qui se trouvent plus bas. Sisinius, en costume militaire, donne des ordres à trois hommes occupés à élever une colonne; tous ont leur nom écrit auprès d'eux : Carvoncelle, Cosmaris et Albertel. La sentence suivante se lit au bas du sujet : « A cause de la dureté de vos cœurs vous avez mérité de traîner ces blocs de pierre. »

X. *S. Alexis*. Cette grande peinture, dont les couleurs sont encore aussi fraîches que le jour où elle fut faite, représente la vie d'un Saint fort populaire à Rome, S. Alexis; trois épisodes réunis en un seul tableau. L'ornementation est d'une élégance particulière, surtout celle de la bande inférieure, composée de fleurs en guirlandes, de fruits et d'oiseaux.

Dans le compartiment supérieur, Notre-Seigneur est représenté assis sur un trône magnifique et richement décoré, tenant dans la main un livre ouvert, sur les pages duquel on lit : *fortis ut vincula mortis*. De chaque côté se tiennent debout, avec des encensoirs d'or, les Archanges S. Michel, défenseur de l'Église, et S. Gabriel, qui annonça à l'humble servante du Seigneur qu'elle deviendrait mère de Dieu. Le Pape et martyr S. Clément est auprès de S. Michel, et le Pape et confesseur S. Nicolas est auprès de S. Gabriel.

Le compartiment central retrace la vie de S. Alexis, qui vécut au commencement du Ve siècle. Plein d'amour pour les pauvres et d'aversion pour le monde, le jour même de son mariage il s'enfuit au loin pour mener dans la virginité une vie toute consacrée à Dieu.

Il fut pour son siècle ce que le B. Benoît Labre fut pour le nôtre. Il est représenté revenant de Palestine, en costume de pèlerin, avec la besace et le bâton, et demandant l'hospitalité à son père, le sénateur Euphimianus, lequel lui indique son palais sur le mont Aventin, et semble lui dire : « Voici mon habitation, vous y trouverez un asile ». La fiancée abandonnée regarde du haut d'un balcon. S. Alexis demeura inconnu dans le palais de son père un grand nombre d'années, pendant lesquelles il écrivit une histoire de sa vie. Tombé enfin dangereusement malade et sachant que son dernier moment approchait, il demanda à voir le Pape. S. Boniface Ier, qui gouvernait alors l'Eglise, ayant appris le désir du pèlerin, vint le visiter accompagné du clergé romain et précédé de son porte-croix.

Quand le moribond vit le Pape, il lui consigna le manuscrit qu'il n'avait point voulut confier à d'autres mains et il expira. Son pauvre père était présent à cette scène, ignorant d'ailleurs qui était le mourant. Le Pape est penché vers celui-ci et lui donne la dernière absolution de la main droite. Un peu plus à droite du visiteur est représentée la scène de la reconnaissance du noble et saint pèlerin. Il est étendu sur un brancard que recouvre un drap rouge orné de croix et de figures d'oiseaux portant dans leurs becs des lys, symboles de pureté. Sa fiancée d'autrefois couvre son visage de baisers, et ses vieux parents, ne pouvant plus contenir leur douleur, s'arrachent les cheveux de désespoir de ne l'avoir pas reconnu. L'inscription placée au-dessous est ainsi conçue : « Le père ne reconnaît « point celui qui implore sa charité. Le Pape tient le parchemin qui ré- « vèle sa vie austère. »

XI. *S. Prosper d'Aquitaine.* Un moine de Bangor, au pays de Galles, Morgan, qui se fit nommer Pélage, et un certain Celestius que S. Jérôme appelle un individu « engraissé de soupe écossaise » (*pulpibus Scotorum pastus*), se mirent à nier le péché originel, ainsi que la nécessité de la grâce divine pour commencer à mener une vie vertueuse. S. Augustin les réfuta. Le Pape S. Zozime les condamna en 417. Le Pape Célestin envoya S. Germain d'Auxerre en qualité de légat en Angleterre et les Pélagiens furent solennellement convaincus d'erreur à Vérulam, maintenant Saint-Alban. S. Prosper, qui vivait alors en Provence, trouva quelques prêtres des Gaules infectés de pélagianisme ; il en écrivit à S. Augustin et devint un énergique adversaire de cette hérésie. Quand S. Léon-le-

Grand fut créé Pape en 440, il invita S. Prosper à venir à Rome et le fit son secrétaire. Le Pape Célestin avait fait peindre le concile d'Ephèse dans le cimetière de Priscilla; mais si le concile qui fut tenu à Saint-Clément contre les Pélagiens a jamais été peint dans cette église, cette peinture a péri. L'unique souvenir qui reste de ce fait est le portrait de S. Prosper avec son nom.

XII. *Crucifiement, etc.* Voici maintenant un groupe de sujets formant probablement un ensemble avec la peinture de S. Prosper pour revendiquer le dogme du péché originel et de la grâce sacramentelle.

Et d'abord le crucifiement; c'est la plus ancienne peinture murale connue de ce grand fait. Notre-Dame pleine de grâce, et l'Evangéliste du Verbe divin fait homme, tenant le rouleau de l'Evangile dans sa main, adressent leurs prières à Jésus-Christ attaché à la croix.

En second lieu l'espérance des Chrétiens en cette résurrection, sans laquelle tous nos travaux seraient vains, est indiquée par les deux Maries au sépulcre, devant lequel brûle une lampe. L'Ange les avertit que ce n'est pas dans le tombeau qu'elles doivent chercher Jésus : « Il est ressuscité, il n'est plus ici. » Dans le compartiment central, Notre-Seigneur, avec une expression grave et affectueuse et dans son état glorieux indiqué par le nimbe d'azur qui l'entoure, pénètre dans les limbes et relève Adam qu'il tient par la main, tandis qu'Eve étend les bras vers lui d'un air suppliant.

Le mot *architriclinus* écrit verticalement au-dessus de la tête du personnage qui se trouve dans le compartiment inférieur, désigne clairement le miracle de Cana. Le rôle rempli par Notre-Dame, qui suggère à son divin Fils ce miracle, symbole de la sainte Eucharistie, est indiqué par la place qu'elle occupe auprès de Notre-Seigneur. Cette représentation d'un symbole du plus grand et du plus efficace des sacrements venant immédiatement après le tableau du crucifiement, nous rappelle que tous les hommes ont péché en Adam, qu'ils ont par conséquent besoin du secours de la grâce, et qu'ils peuvent, s'ils le veulent, recevoir cette grâce des mains du prêtre dans l'Eglise, comme Adam l'a reçue des mains du Souverain Prêtre lui-même.

XIII. *Assomption de la Très-Sainte Vierge* [1]. C'est la plus ancienne peinture connue de l'Assomption de la Mère de Dieu. Elle est en même temps

[1] Ce n'est pas une Assomption, comme l'ont cru à tort MM. de Rossi, Graniello, Mullooly et Roller, mais bien une Ascension de N. S., ainsi qu'il me sera facile de le démontrer ultérieurement.

(*Note de Mgr. X. Barbier de Montault.*)

au plus haut degré symbolique du pouvoir de la grâce. Car c'est une pieuse croyance de l'Eglise, fondée sur la tradition, que la chair de la plus parfaite des créatures de Dieu, exemptée de la tache originelle des enfants d'Adam, née et ayant toujours vécu dans la plus étroite union avec Dieu, n'ayant par conséquent jamais admis en elle le plus léger péché, ne fut point condamnée à voir la corruption ni à demeurer dans le tombeau ; mais que la Très-Sainte Vierge Marie, en corps, en âme, jouit de la gloire céleste avec Jésus-Christ son Fils : « Levez-vous, ô Sei-« gneur, pour entrer dans le lieu de votre repos, vous et l'Arche que vous « avez sanctifiée. » (Ps. 131.)

Notre-Seigneur, tenant dans la main un livre ouvert, est assis sur un trône étoilé, porté par quatre anges. Le style de cette peinture n'est pas indigne du B. Angelico. En bas, les Apôtres trouvant le tombeau vide sont représentés en différentes attitudes d'étonnement. Le disciple bien-aimé tient d'une main le rouleau de l'Evangile et place l'autre devant sa bouche en signe de respect et de surprise.

S. Vit, archevêque de Vienne en France, l'an 490, a probablement été peint auprès de l'apôtre, à cause de son opposition aux Ariens qui niaient la divinité de Notre-Seigneur, enlevaient à l'Incarnation son efficacité surnaturelle en tant que remède du péché, et abaissaient ainsi le Fils jusqu'à leur propre niveau, réduisaient la Mère, que toutes les générations appelleront Bienheureuse et que l'ange salua pleine de grâce, à la condition d'une femme ordinaire. Le Pape S. Léon IV est à gauche. Autour de sa tête est un nimbe vert et carré, indiquant qu'il vivait à l'époque où cette peinture fut faite. Ce qui doit avoir eu lieu entre 847 et 855.

Narthex.

XIV. *Funérailles de S. Cyrille, apôtre des Esclavons.* L'inscription qui se trouve sous une élégante bordure nous apprend que Maria Macellaria a fait faire cette peinture « par crainte de Dieu et pour le repos de son « âme. » En haut est une autre inscription que voici : « Il est transporté « du Vatican ici, au chant des hymnes sacrés, sous le Pape Nicolas, qui « l'ensevelit avec des parfums. » Quatre jeunes gens portent le corps de S. Cyrille à l'église de Saint-Clément. Le saint a le nimbe autour de la tête, le pallium sur les épaules et tout le corps, depuis la poitrine, est couvert d'une riche étoffe ornée de croix. A la tête et aux pieds se trouve un thuriféraire qui porte une boîte à encens dans la main gauche, et agite de la main droite l'encensoir. Un jeune homme en deuil, les mains élevées vers le ciel, et un vieillard appartenant au clergé suivent immédiatement le

cercueil. Le Pape vient ensuite entre deux évêques. Celui de droite a aussi le nimbe, et l'expression pleine de tristesse de son visage indique que c'est le frère du défunt, S. Méthode. Les deux frères ont rapporté les reliques de S. Clément de la Chersonèse à Rome, et l'un d'eux doit déposer auprès d'elles sa plus chère affection sur la terre. La mise en scène est pleine de grâce et la disposition des groupes fort ingénieuse. Un diacre porte la croix du Pape, et du milieu de la foule sortent deux crosses épiscopales et trois *labarums* ou étendards étoilés surmontés de la croix grecque. C'est la plus ancienne peinture de cette forme de croix à Rome et, sans aucun doute, ces croix ont été introduites dans cette composition pour rappeler à l'esprit la ville de Constantinople et la première mission de S. Cyrille, qui partit de cette ville sous l'empereur Michel. Le contraste entre les évêques orientaux portant la barbe et le clergé latin sévèrement rasé est bien rendu. Le Pape est représenté encore à l'autel, qui est recouvert d'une nappe blanche et sur lequel se trouvent le missel et le calice. Le pied seul de ce dernier est conservé. Le Pape étend ses mains vers le peuple en le saluant de ces paroles : *Pax Domini sit semper vobiscum.*

XV. *Miracle au tombeau de S. Clément.* Encore une peinture votive : « Au nom du Seigneur, moi Béno de Rapiza, pour l'amour du Bienheu- « reux Clément et pour la rédemption de mon âme, ai fait faire cette « peinture ». Le donateur tient un cierge près du médaillon de S. Clément. Sa femme, Marie, est de l'autre côté avec leur petit garçon Clément. La petite Attilia est derrière son père. La maxime : « O vous qui « m'invoquez, gardez-vous de pécher » se rapporte à la belle et émouvante tradition représentée dans la peinture supérieure. L'inscription de cette peinture maintenant détruite : « L'ange lui prépare ce tombeau « après qu'on l'a précipité dans la mer », a trait à la légende suivante. Quelque temps après que S. Clément eut été jeté à la mer avec une ancre au cou, les eaux se retirèrent à une distance de trois milles, et les chrétiens trouvèrent le corps dans un petit temple de marbre. Le miracle des eaux se retirant ainsi se répéta pendant plusieurs siècles, le jour anniversaire de la mort du Saint. Le temple entouré par la mer, où l'on voit une grande quantité de poissons, est représenté dans le compartiment central. Des rideaux relevés de chaque côté laissent voir l'autel garni de lumières et préparé pour la messe, que l'évêque et le clergé, sortant de la ville de Chersonèse, viennent célébrer. Une femme veuve accompagne la procession en tenant son enfant dans ses bras. Tout absorbée dans la prière devant la tombe de S. Clément, elle se retire en oubliant son fils derrière elle. Les eaux revinrent aussitôt occuper leur place primitive et

le temple disparut sous elles, en sorte que la pauvre mère perdit tout espoir de sauver son fils. L'année suivante elle revint avec l'intention de recueillir au moins ses restes. Mais quand elle arriva près du tombeau, elle trouva l'enfant s'éveillant d'un doux sommeil à côté de l'autel du Saint. La peinture que nous avons sous les yeux représente la mère se baissant pour relever son enfant. L'inscription porte ces mots : « Voici « qu'il repose sain et sauf, et qu'il est retrouvé par sa mère. »

XVI. Grand fragment d'autel avec une inscription qui est malheureusement détruite. Au centre se trouve une image pleine de noblesse et de dignité, celle du Sauveur dans l'attitude de quelqu'un qui bénit selon le rite grec, c'est-à-dire en élevant l'index, le doigt du milieu et le petit doigt, tandis que l'annulaire est replié sur le pouce. C'est la seule peinture de ce genre que l'on ait découverte jusqu'ici à Rome. A droite et à gauche sont les archanges S. Michel et S. Gabriel présentant au Sauveur deux prêtres dont l'un porte un livre et l'autre un calice. S. Clément est auprès du plus âgé, lequel est probablement S. Cyrille, car S. Clément semble intercéder pour lui comme pour un dévôt client qui transporta ses reliques de Crimée à Rome et se fit enterrer auprès d'elles. Le Saint qui est de l'autre côté, tenant le rouleau de l'Evangile, est S. André, premier apôtre de la Scythie. Selon une antique tradition dont se glorifient les Moscovites, il prêcha l'Evangile dans leur contrée depuis l'embouchure du Borysthène jusqu'aux montagnes auprès desquelles s'élève la ville de Kiew et jusqu'aux frontières de Pologne. La disposition de la main de S. André ne semble se rapporter à aucun des deux frères (en supposant que le prêtre qui tient le calice soit S. Méthode ; mais elle semble plutôt désigner l'Evangile prêché par lui, et ensuite par S. Méthode dans le même pays. S. Michel, défenseur de l'Eglise, présente évidemment à Notre-Seigneur Méthode, qui convertit le prince Bulgare Bogoris et lui donna le nom de Michel. Il est digne de remarque qu'on retrouve toujours le même type dans toutes les figures de S. Cyrille qui se rencontrent à Saint-Clément.

XVII. Tête de Sainte avec une gloire, que l'on suppose avoir été peinte au commencement du Ve siècle.

XVIII. Tête d'un personnage inconnu, que l'on suppose avoir été peinte vers l'an 300.

E. Poitet.

TRAVAUX DES SOCIETES SAVANTES

Académie tibérine. — Mgr Fabi-Montani, protonotaire apostolique surnuméraire, chanoine de Ste Marie-Majeure et consulteur de plusieurs congrégations, a lu, en séance de l'Académie tibérine, un mémoire sur *les cryptes ou confessions des martyrs en général, dans les églises chrétiennes, et sur celle de S. Mathias, en particulier, dans la basilique Libérienne.*

L'orateur a divisé son mémoire en trois parties nettement tranchées.

Dans la première, il a parlé des cryptes ou *cubicula* des catacombes et en a donné une description succincte. Après l'édit de Constantin, qui accordait la liberté au culte chrétien, on construisit dans les basiliques des *cubicula* disposés comme ceux des catacombes, en réservant pour autel le couvercle du tombeau du martyr. Ces lieux s'appelèrent *cryptes*, à cause de leur niveau inférieur à celui du sol, et *confessions* parce que les martyrs confessèrent ou manifestèrent la foi du Christ par l'effusion de leur sang. Le savant prélat a mis fin à cette première et intéressante partie par quelques considérations sur les différentes manières de construire les confessions depuis le XIIe siècle jusqu'à nos jours.

Dans la seconde partie de son mémoire, l'orateur s'est occupé de la confession de S. Mathias et avant tout de l'époque à laquelle le corps de ce saint apôtre fut transporté à Rome. Les uns prétendent qu'il le fut par Ste Hélène, qui l'aurait remis au pape S. Sylvestre ; d'autres, qu'il fut apporté de Constantinople dans la capitale du monde chrétien lors des persécutions des Iconoclastes ; d'autres enfin, qu'il faisait partie des reliques envoyées, au VIIe siècle, au pape Théodore Ier, par S. Sophronius, évêque de Jérusalem, en d'autres termes qu'il fut apporté à Rome avec la Crèche et les reliques de l'enfance de N. S. Jésus-Christ, toutes reliques conservées à Ste Marie-Majeure. Mgr Fabi-Montani se range à cette troisième opinion, soutenue par le célèbre Bianchini, et il l'établit solidement. Les Bollandistes, il est vrai, assurent que le corps de S. Mathias est conservé à Trèves, mais cette assertion n'est admissible qu'en supposant que Trèves possède une relique insigne de ce corps, dont la principale et plus noble partie est bien réellement à Ste Marie-Majeure, et que

les Bollandistes ont pris, ce qui arrive souvent à propos des corps de saint, la partie pour le tout.

Etant donc établi que le corps de S. Mathias repose à Ste-Marie-Majeure, ce qu'affirme la grande inscription de l'abside rappelée par Baronius dans ses notes sur le *Martyrologe Romain*, à quelle époque la crypte a-t-elle été construite ? Mgr Fabi-Montani croit que si cette crypte ne fut pas construite par le pape S. Pascal Ier, elle le fut très-probablement par Innocent III. Sous Benoît XIV, Fuga, voulant donner plus d'espace aux fonctions papales, transporta le maître-autel hors de l'abside, démolit l'ancienne chapelle de S. Mathias et la remplaça par une nouvelle semblable à l'autre.

La crypte de S. Mathias, restaurée par Pie IX, est aujourd'hui célèbre entre toutes celles des églises romaines.

Académie de l'Immaculée-Conception. — Deux importantes séances ont été consacrées, la première à un mémoire du rév. P. Vercellone, barnabite, sur *Un manuscrit grec palimpseste découvert par les moines basiliens de Grottaferrata*, la seconde à un autre mémoire de ce religieux sur *Le Nouveau-Testament grec du manuscrit Vatican*.

Aucun homme tant soit peu versé dans l'étude des Livres Saints n'ignore que les plus anciens manuscrits actuellement connus de la version dite *des Septante* appartiennent au IVe ou au Ve siècle de notre ère et sont :

1° Le *Vatican*, ainsi appelé parce qu'il est conservé à la Bibliothèque Vaticane. Il renferme aussi le Nouveau-Testament, a été imprimé à Rome sous la direction du cardinal Maï, et a été publié après la mort de ce savant, en 1857, par le rév. P. Vercellone.

2° L'*Alexandrin*, qui provient d'Alexandrie, édité à Londres par Baber en 1816-28.

3° Le *Sinaïtique*, découvert dans un couvent du Mont Sinaï par M. Tischendorf et publié par lui à Saint-Pétersbourg, en 1862, sous les auspices et aux frais de l'empereur Alexandre.

D'autres manuscrits plus récents, copiés du Ve au IXe siècle, pour être moins précieux, parce qu'ils sont généralement ou moins exacts ou moins complets, offrent cependant un grand secours aux exégètes, surtout pour l'étude des variantes.

C'est à cette catégorie qu'appartient le manuscrit de Grottaferrata découvert tout récemment par le moine basilien Cozza, qui en prépare une édition accompagnée de notes. On n'ignorait pas que ce manuscrit était un palimpseste, mais il était d'autant plus difficile à déchiffrer que bon nombre de feuillets portaient les traces de trois écritures successives. Après de longues et minutieuses expériences, le P. Cozza est enfin par-

venu à faire reparaître l'écriture primitive au moyen d'un procédé chimique dont il ne manquera pas, sans doute, de rendre compte, à lire le texte et à le copier presque intégralement.

Société d'encouragement des arts de Saint-Pétersbourg. — Il y a encore, à l'heure qu'il est, des ignorants et des naïfs qui croient que la Russie contemporaine est toujours plongée dans les ténèbres de l'obscurantisme, engourdie dans la servitude, endormie dans l'inertie complète de l'action et de la volonté. L'erreur est grave assurément, et le voyageur qui l'avait partagée trouve à tous les pas l'occasion de la dissiper lorsqu'il pénètre sur le sol de cette immense, fertile et magnifique contrée. Il trouve là des monuments, des galeries, des institutions qui n'ont rien à céder à ceux des autres contrées de l'Europe, de celles qui prétendent tenir le flambeau de la civilisation et du progrès.

Parmi ces institutions russes, je veux aujourd'hui en esquisser une qui n'est pas la moins utile, la moins précieuse ; je veux parler de la Société d'encouragement des Arts, de St-Pétersbourg, dont un exemplaire des statuts me tombe juste sous la main.

« La Société d'encouragement des Arts, fondée en 1820, a pour but de propager en Russie le goût des arts, les notions du beau, et de venir en aide aux talents nationaux qui se font jour dans les arts plastiques.

« La société est toute privée. Elle est placée sous le patronage de S. M. l'Empeureur.

« Elle est composée d'un nombre illimité de membres, et est administrée par un comité élu parmi les sociétaires et renouvelé par tiers chaque année.

« Pour atteindre son but, la société met à la disposition des jeunes gens désireux de s'instruire, tous les moyens en son pouvoir, fournit les matériaux nécessaires à leurs études, paie leurs professeurs, et donne même, aux plus habiles parmi eux, les moyens de se perfectionner dans leur art en voyageant à ses frais. Elle entretient dans un des endroits les plus populeux de la capitale, une exposition permanente d'objets d'art où est acceptée sans exceptions tout œuvre d'art, pour y être exposée ou vendue, et y achète elle-même des productions d'artistes russes pour en faire une loterie annuelle tirée au profit de ses membres.

« En outre, elle organise chaque année un concours où les meilleurs tableaux reçoivent des prix en argent.

« Le Ier prix pour le *genre* est de 600 roubles ;
Le second, de..... 200 ;
Le Ier prix pour le *paysage*, de 400 roubles ;
Le second, de..... 200.

« Enfin elle assigne une somme annuelle de 5,000 roubles pour servir d'avances aux artistes sous garantie de leurs œuvres, de manière que, lors de la vente de ces objets, la société rentre dans ses fonds.

« Différentes institutions sont fondées par la société et en dépendent ; ce sont : une *Ecole de dessin* avec des *ateliers*, un *musée* avec une *bibliothèque* et une *exposition permanente* d'objets d'art avec une chambre de vente aux enchères.

« ÉCOLE DE DESSIN. — En 1857, la société prit à sa charge l'entretien de l'école, laquelle, gardant pendant les premières années son caractère primitif, n'avait pour but que de préparer les élèves pour leur entrée à l'Académie Impériale des Beaux-Arts. Mais depuis, la société, ayant pris en considération que la plupart des élèves appartiennent à la classe des artisans, résolut de réunir tous les moyens dont elle dispose pour atteindre son but principal et faire concourir, d'une manière systématique, toutes les parties de l'institution.

« Ce but consiste à développer le sens artistique de l'ouvrier, afin qu'il produise des œuvres de goût, et, par conséquent, l'enseignement dut prendre le caractère spécial de l'*application de l'art à l'industrie.* »

A cet effet, le comité adopta un programme excellent qui eut bientôt des résultats fort satisfaisants. Parmi les dispositions prises pour assurer les progrès et l'émulation, il faut citer le système de concours établi sur de larges bases, avec des prix nombreux en argent distribués en diverses circonstances et à diverses époques de l'année.

Les ouvrages couronnés sont exposés publiquement, deviennent la propriété de la société et sont conservés daus la bibliothèque.

« ATELIERS. — A l'école sont joints les ateliers, dont le but est de fournir aux élèves un moyen pratique de se perfectionner dans la partie technique de chaque industrie. »

Il y a des ateliers de moulage, d'émaillage, de sculpture, de modelage.

Les travaux dans les ateliers consistent : dans l'imitation des exemplaires du musée ; dans l'exécution d'objets d'après les dessins des élèves et de la classe de composition qui auront été primés aux examens ; dans l'exécution des commandes particulières.

« MUSÉE. — Il a, naturellement, pour but d'agir sur le développement du goût, en présentant aux yeux des collections systématiques d'objets d'art. »

Il comprend les sections suivantes, établies d'après les différents genres de productions qu'ils renferment ; *Histoire de tous les styles de sculpture et d'ornements* ; *céramique ; sculpture* sur bois, ivoire, pierre, etc. ; *tissus et broderies* (principalement par rapport aux dessins et à l'agencement des

teintes) ; *mobilier* (types principaux des productions anciennes et modernes) ; *verrerie*, *cristaux*, *mosaïque* ; *émail* ; *orfévrerie* ; *fonderie*, *ciselure* ; *bijouterie* ; *reliure* ; *arts décoratifs*.

« Les élèves, dit le programme, verront dans le Musée des productions qui auront non seulement une influence salutaire sur leur imagination et leur goût, mais leur serviront encore d'exemples de la plus haute importance artistique qui puisse être atteinte dans l'industrie la plus modeste, et relèveront de la sorte, aux yeux des jeunes artisans, leur métier ainsi que le caractère de leur propre travail. Ils se familiariseront en outre, à la vue de ces collections d'objets d'un même genre, avec la technique et les procédés les plus parfaits de chaque industrie. Les artistes trouveront aussi dans le musée un matériel complet et varié d'éléments nécessaires pour les accessoires de leurs œuvres de peinture et de sculpture. Une classification systématique des chefs-d'œuvre de l'industrie pourra servir aussi à l'achèvement de leur instruction technique ; la vue d'objets ayant la destination la plus usuelle, élevée au plus haut degré de perfection par l'influence sublime de l'art, élargira l'horizon intellectuel de l'artiste, ennoblira son idée sur le travail lui-même et dirigera son activité vers le perfectionnement des industries les plus modestes dans le sens artistique.

« L'influence, enfin, dont nous venons de parler se faisant également sentir parmi le public, en épurera de plus en plus le goût par le spectacle du beau qui s'imposera ainsi avec autorité à ses yeux et provoquera en lui le besoin de voir un caractère artistique dans les objets les plus usuels de la vie. »

« Bibliothèque. — Au musée appartient la Bibiothèque, dont les ouvrages et les dessins se rapportant exclusivement à l'histoire de l'art sont groupés d'après le caractère des styles. Les dessins d'objets relatifs à l'industrie artistique sont réunis dans des portefeuilles séparés contenant chacun une branche à part ; ainsi tout le mobilier se trouve ensemble, de même pour la céramique, etc. Afin de faciliter la recherche d'un dessin, les exemplaires appartenant au même type sont réunis, formant ainsi plusieurs groupes d'après les nationalités qui les distinguent. Ainsi pour le mobilier, par exemple, le portefeuille N° 1 contient tout l'Orient en général, puis viennent les meubles italien, français, flamand, etc., et enfin, le meuble russe comme le plus récent. Il en est de même des autres industries. Les dessins sont rangés dans les portefeuilles, par ordre de développement de l'art dans chaque branche. Les collections de dessins n'ont pas de catalogue détaillé ; les portefeuilles contenant des dessins de la même espèce sont enfermés ensemble dans des armoires ou caisses séparées, sur lesquelles est écrit : *mobilier*, *céramique* ou *bijouterie*, etc. Quant aux portefeuilles, ils portent l'inscription : *Orient*, *Italie*, *France*, etc. »

« Exposition permanente d'objets d'art. — L'exposition permanente dépendant du musée a pour but :

« De fournir aux artistes une facilité constante pour l'exposition et la vente de leurs ouvrages, et de donner au public et aux artistes le moyen de voir des productions artistiques. »

Tel est, en résumé, le programme de la Société d'Encouragement des Arts de St-Pétersbourg. Celui qui l'a lu a pu se convaincre qu'en Russie, aussi bien que dans toute autre contrée civilisée, la préoccupation des hommes qui ont dans la Société un rang élevé est toute philanthropique et toute libérale. Ils veulent, eux aussi, élever le caractère du peuple, moraliser le commun des mortels par la vue et la contemplation des arts. C'est une bien noble préoccupation assurément que celle-là, et les personnages distingués et éminents qui se mettent bénévolement et spontanément à la tête d'une telle entreprise, sont ceux qui ont le mieux mérité de leur patrie en particulier et de l'art en général.

Dr. L. R. de S.-C.

(*Journal des Beaux-Arts*, de Londres.)

Association bretonne. — Le dix-septième congrès de l'Association bretonne s'est ouvert à Vannes le 30 août, par une messe du Saint-Esprit, célébrée par Mgr Bécel. Le congrès s'est divisé en deux sections, l'une d'agriculture, l'autre d'archéologie, dont les présidents, élus par acclamation, ont été deux députés du Morbihan, MM. de La Monneraye, pour la première, et de Kerdrel, pour la seconde. La section d'agriculture a abordé une foule de questions intéressantes pour l'agriculture bretonne. — Les travaux de la section d'archéologie ont présenté un grand intérêt : en dehors de communications diverses faites par MM. Lallemant, Piederrière, Collet, Kerviler, de Cussé, etc., et destinées à compléter la statistique monumentale et archéologique des cinq départements, plusieurs mémoires très-importants ont été produits sur les questions controversées de la paléo-géographie armoricaine. M. Le Men a apporté un fait décisif dans la discussion, en déchiffrant une borne milliaire qui place définitivement *Vorgium* à Carhaix; MM. de Blois, Le Men, Halléguen, Kerviler ont accentué chacun dans un sens différent le débat soulevé entre *les Corisgrites*, *les Curiosilistes* et *les Diablintes ;* enfin ce dernier a soumis au congrès un projet de bibliographie bretonne, ou mieux d'une *Bibliothèque historique de la Bretagne.* — Les séances générales du soir ont été très-remarquables par la variété ou l'importance des sujets traités ; nous citerons en particulier les études de M. l'abbé Chauffier sur un *coffret en bois peint du douzième siècle*, trouvé dans les archives du chapitre de Vannes ; de M. Ropart, sur *l'exil*

du Parlement de Bretagne à Vannes, de 1675 à 1693 ; de M. de la Bortderie sur la *duchesse Anne de Bretagne ;* de M. Luzel, sur les *contes bretons populaires*, etc., etc. — Le congrès a consacré plusieurs séances à l'examen attentif des magnifiques collections celtiques du musée de Vannes (le plus riche du monde comme beauté de types) et du musée préhistorique de M. le comte de Limur. Enfin après deux excursions aux monuments mégalithiques si nombreux du golfe du Morbihan et des environs de Carnac, rendez-vous a été donné le 6 septembre, à tous les membres de l'association, pour l'année 1875, à Guingamp. (*Polybiblion.*)

BIBLIOGRAPHIE

PUITS FUNÉRAIRES GALLO-ROMAINS DU BERNARD (VENDÉE), par MM. l'abbé Ferdinand Baudry et Léon Ballereau.

M. l'abbé Baudry vient de publier son livre sur les puits funéraires du Bernard. Rien de commun entre cette œuvre et les productions superficielles de tant d'écrivains de nos jours. Ces derniers obtiennent un succès facile parmi les esprits futiles et légers qui n'aiment pas à approfondir les choses : le livre de M. l'abbé Baudry ne cherche pas ce triomphe éphémère ; il est appelé à quelque chose de plus grand : il sera du nombre de ceux qui marquent une conquête dans le champ de la science et qui restent comme un monument.

M. l'abbé Baudry a évité trois défauts dans lesquels tombent trop facilements les auteurs : 1° il ne s'est pas mis à genoux devant son lecteur dans une humble préface : un avant-propos d'un peu plus d'une page dit l'origine et le but de l'ouvrage ; 2° il n'a pas, à propos de ses puits funéraires, convoqué le ban et l'arrière-ban de la science universelle : il s'est renfermé dans une digne sobriété ; 3° il n'a pas abusé de l'hypothèse et s'est presque toujours contenté du fait acquis. Tout est simple dans ce livre, le style comme la pensée, et cependant le style est constamment élégant comme la pensée est constamment savante.

On se demande comment tant d'érudition peut se condenser dans un seul volume et comment un curé, qui exerce avec un zèle qui ne se dément jamais le ministère paroissial, a pu faire toutes les recherches dont les pages si remplies de son livre font foi. On se rappelle d'autres prêtres qui se firent un nom dans le monde savant sans cesser de remplir avec édification les fonctions ecclésiastiques et celui du regrettable abbé Gorini, simple curé de village, vient naturellement se placer sous notre plume, avec ceux du regrettable abbé Bourassé et de l'infatigable abbé Cochet, souvent cité par M. Baudry.

M. le curé du Bernard commence son livre en rappelant les puits funéraires signalés ailleurs qu'au Bernard, soit en France, soit à l'étranger, et

ayant avec ceux qu'il a découverts des analogies remarquables : il en conclura après M. Quicherat que le mode de sépulture qu'il a rencontré dans sa paroisse, fut, à une certaine époque, le mode généralement employé dans les Gaules.

M. l'abbé Baudry, appuyant sur des faits tout ce qu'il écrit, présente successivement au lecteur ses vingt-trois puits funéraires et fait l'inventaire du mobilier de chacun d'eux. Aidé par l'habile crayon de M. Ballereau, il donne d'abord la figure du puits, avec les diverses couches de terre et les objets qu'il renfermait, dans l'ordre où chaque chose se trouvait au moment de la découverte. Suivent le dessin et la description de chaque objet en particulier : cendres et ossements humains ; vases de diverses matières, de diverses provenances, et de types divers, dont plusieurs portent les noms, soit du potier qui les a fabriqués, soit très-probablement du défunt dont ils contenaient les restes ; médailles et monnaies ; sifflets des morts ; outils ou ustensiles à l'usage de l'homme ou de la femme, suivant le sexe du défunt ; statues de Vénus, de déesses-mères, etc. ; débris d'animaux, anciens habitants de la terre, de la mer, des rivières ou des airs, depuis le bœuf, le cheval, le cerf, le chevreuil, jusqu'à la musaraigne, et à l'insecte ; depuis le gros poisson jusqu'à l'huître, la moule et le bigourneau ; depuis l'oiseau de proie jusqu'au coq de la basse-cour. Des arbres plantés debout et des fruits de différentes espèces viennent aussi témoigner sur les us et coutumes de l'époque où furent creusés les puits.

Ces objets proviennent, tant des puits funéraires proprement dits, que des fosses funéraires, moins profondes, et forment un des plus curieux musées archéologiques qu'ait fournis une seule contrée.

Après avoir sommairement décrit le mobilier des puits M. l'abbé Baudry en tire l'âge au IIe et au IIIe siècle de notre ère.

Le docte auteur passe ensuite à l'*Examen des objets sortis des sépultures du Bernard.* Chacun de ces objets qu'il s'est contenté de décrire d'abord, fournit, dans cette partie de son ouvrage, matière à une dissertation savante. L'article sur les vases est surtout remarquable. M. Baudry rapporte les textes d'un nombre considérable d'ouvrages tant modernes qu'anciens et y ajoute parfois la preuve tirée de sa propre expérience. Cette partie de son livre fait saisir par l'intelligence le sens des rites anciens, les usages de l'époque et ressuscite en quelque sorte le passé. La conclusion qui la suit illumine le tableau et complète admirablement l'œuvre d'érudition et de talent que nous recommandons à l'attention de nos lecteurs.

L'ÉGLISE PRIMITIVE DE CHIVY, *étudiée au point de vue des origines de l'architecture chrétienne*, par Ed. FLEURY. — Laon, 1874, in-8°.

La discussion continue sur l'époque à laquelle on doit attribuer les chapiteaux de l'église de Chivy (canton de Laon). D'après M. Ed. Fleury, ils appartiennent à l'art des derniers temps mérovingiens. Selon MM. Dey, Chasles (d'Auxerre), de Guilhermy, et de Barthélemy, ils ne remonteraient qu'au XIe siècle Dans sa dernière brochure, le savant président de la Société Archéologique de Laon combat les opinions de ses adversaires et produit de nouveaux arguments pour faire triompher sa théorie. Quelle que soit l'issue de cette controverse, elle aura pour résultat de jeter quelque jour sur les origines encore peu étudiées de notre architecture chrétienne. La brochure de M. Fleury est accompagnée des plus rares planches : l'une d'elles offre en regard les chapiteaux de Chivy et des bijoux de l'époque mérovingienne : il est impossible de nier leur frappante analogie J. CORBLET.

BIBLIOGRAPHIE COMPIÉGNOISE, par A. DE MARSY. — Compiègne, 1874, in-8° de 112 pages.

Nous avons récemment mentionné dans l'*Index bibliographique* plusieurs publications récentes dues à l'infatigable activité de notre jeune et savant collaborateur. Ne pouvant rendre compte de ses nombreuses brochures, nous voulons du moins signaler spécialement la *Bibliographie compiégnoise* comme un excellent modèle à suivre. L'auteur a multiplié ses divisions de classement, en sorte que son ouvrage devient facile à consulter pour les recherches spéciales. Il a écarté de ses nomenclatures les ouvrages généraux relatifs à la Picardie et au département de l'Oise, que tout le monde connaît ; mais il a indiqué les articles et les mémoires, non tirés à part, qui figurent dans des *Revues* périodiques et des collections scientifiques. M. de Marsy a restreint son travail à la ville seule de Compiègne et à ses forêts. Il nous fait espérer qu'il publiera bientôt la bibliographie de toutes les communes de l'arrondissement. J. C.

INDEX BIBLIOGRAPHIQUE

(ARCHÉOLOGIE ET BEAUX-ARTS)

BAEDEKER (K.). Paris, ses environs et les principaux itinéraires des pays limitrophes à Paris. Manuel du voyageur. Avec 2 (chromolith.) cartes et et 8 (lith.) plans. 3e édit., revue et aug. In-8, XXVIII-352 p. Leipzig, Baedeker

BONNEJOY. Etudes historiques. Chars (Seine-et-Oise), son histoire, ses hauts-barons, son vieux château, son hôtel-Dieu, son église, la Pierre qui tourne, Bercagny, etc. Avec une eau-forte de l'auteur. In-8, 112 p. Paris, Dumoulin.

BONSTETTEN (Baron V.). Carte archéologique du canton de Vaud, accompagnée d'un texte explicatif. Gr. in-4, 52 p. et 1 cart. chrom. Bern. Huber.

BRANCOURT (l'abbé). Notice sur l'église et le village de Douchy, avec plusieurs photographies. In-8, 64 p. et 4 photogr. Saint-Quentin, imp. Moureau.

CAHIER (le R. P. Ch.). Nouveaux mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature sur le Moyen-Age; par les auteurs de la Monographie des vitraux de Bourges (Ch. Cahier et feu Arth. Martin, de la Compagnie de Jésus). Ivoires, miniatures émaux. In-4, VIII-350 p., 8 pl. et nombreuses figures Paris, Firmin Didot.

CHABOUILLET. Notice sur un ducat d'or inédit de Borso, marquis d'Este et seigneur, puis duc de Ferrare. In-8, 15 pag. Nogent le-Rotrou, imp. Gouverneur. (Extr. du t. XXXIV des *Mém. de la Soc. nat. des antiquaires de France.*)

CHAUTARD (J.). Imitations de quelques types monétaires propres à la Lorraine et aux pays limitrophes (avec planches). In-8, 192 p. Nancy, imp. Crépin-Leblond.

CLOSMADEUC (G. de). Sculptures lapidaires et signes gravés des dolmens dans le Morbihan. In-4, 80 p. et 17 pl. Vannes, imp. de Lamarzelle.

CONESTABILE (Conte Prof G.). Sovra due dischi in bronzo antico italici del Museo di Perugia e sovra l'arte ornementale primitiva in Italia e in altre parti d'Europa. Ricerche Archeologiche comparative. In-4, 92 p. et pl Torino, Stamperia Reale di G. B. Paravia.

COUGNY (G. de). Chinon et ses monuments, notice historique et archéologique. 2e édit. In-8, 131 p. Chinon, imp. Avisse.

DETAIN (C.). Monographie de l'église St-Ambroise, érigée par la ville de Paris (M. Ballu, architecte). In-fol., 45 p. et 24 pl. Paris, Ducher.

DUFOUR (l'abbé V.). La Danse macabre des SS. Innocents de Paris, d'après l'édition de 1484; précédée d'une étude sur le cimetière, le charnier et la fresque peinte en 1425. In-8 tellière, XIII-155 p. Paris, Wilhem; Daffis Pap. vergé, 6 fr.; pap. de Chine, 12 fr. (Tiré à 350 exempl. tous numérotés; 325 sur pap. vergé des Vosges, 22 sur chine véritable; 3 sur parchemin.)

DURAND (N.). Recherches sur la station gallo-romaine de Mediolanum dans la cité des Lyonnais. In-8, XII-63 p. et 4 plans. Saint-Etienne, Chevalier.

DURIEUX (A.). Les Artistes Cambrésiens du IXe au XIXe siècle et l'école de dessin de Cambrai, avec 10 pl. lithogr. dont 2 en couleurs, et 2 photog. In-8, 474 p. Cambrai, imp. Simon.

FARCY (L. de). Notices archéologiques sur les orgues de la cathédrale d'Angers. In-8, 32 p. Angers, Lachèse, Belleuvre et Dolbeau.

GARNIER (l'abbé L. F.). Mon pèlerinage aux lieux saints. 3 vol. in-12, IX-1483 p. Langres. Dangien, 9 fr.

GERMER-DURAND (E.). Découvertes archéologiques faites à Nîmes et dans le Gard pendant l'année 1871. Premier et second semestre In-8, 180 p. Nîmes, imp. Clavel Ballivet. (Extrait des *Mém. de l'Acad. du Gard.*)

GUIDE DE L'ÉTRANGER DANS PARIS ET SES ENVIRONS, illustré de 190 gravures sur bois, d'après les dessins d'A. de Bar, H. Clerget, Deroy, G. Doré. Lancelot, Marie, Thérond, etc. In-18. j., XL-332 p. Paris, imp. Rouge, Dunon et Fresné.

HEYNER (C.). Souvenirs de Francfort. Guide dans la ville de Francfort-s.-M., ses environs, ainsi que dans le Taunus et la Bergstrasse. Publié d'après la 4e éd. par J. Gambs. Avec 8 vues xylographiées, une carte et une vue de la ville à vol d'oiseau. In-16, 67 p Frankfurt a/M., Diesterweg.

HOUDOY (J.). Verreries à la façon de Venise. La Fabrication flamande d'après des documents inédits. Gr. in-8, 81 p. Paris, Dumoulin. (Tiré à 200 ex. sur pap. de Hollande.)

HOUSSAYE (A.). Van Ostade, sa vie et son œuvre. 20 eaux-fortes par Van Ostade, Charles Jacque et Subercase. In-4, 15 p. Paris, J. Maury. (Tiré à 100 exemp.)

IL TEMPIO e le reliquie dei sancti Ambrogio, Gervaso e Protaso, e loro solenne riposizione. Notizie storiche ed artistiche. In 16, 128 p. Milano, tip. Borroni.

LECOY DE LA MARCHE (A.). L'Académie de France à Rome. Correspondance inédite de ses directeurs, précédée d'une étude historique. In-8, VII-391 p. Paris, Didier. 6 fr.

MIGNARD. Archéologie bourguignonne. Alise, Vercingétorix et César. In-8, 62 p. Paris, Aug. Aubry. (Tiré à 250 exempl.)

PANNIER (L.). Les Joyaux du duc de Guyenne, recherches sur les goûts artistiques et la vie privée du dauphin Louis, fils de Charles VI. In 8, 72 p. et 1 pl. Paris, Didier. (Extrait de la *Revue archéologique.*)

PONCELET (J.-J.). Guide dans l'église de Saint-Apollinaire près de Remagen, augmenté de quelques notes sur la ville et ses environs, avec les illustrations. 3e éd. revue et augmentée. In-16, 23 p. Bonn. Habicht.

POULBRIÈRE (l'abbé J.-B.). L'église de Saint-Pierre de Beaulieu (diocèse de Tulle) et son portail sculpté. Notice descriptive. In-8, 68 p. Limoges, imp. Chapoulaud. 1 fr. (Extrait du *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin.*)

RENAN (E.). Mission de Phénicie, 7e, 8e et 9e liv. (fin). Michel Lévy. (L'ouvrage se compose d'un vol. in-4 de texte et d'un vol. in-fol. comprenant 70 pl., un titre et une table des pl. Prix : 165 fr.

ROSTAN (L.). Monographie du couvent des Dominicains de Saint-Maximin. In-8, 316 p. Draguignan, imp. Latil.

SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DU DÉPARTEMENT D'ILLE-ET-VILAINE. — *Bulletin et Mémoires*, t. VIII. Rennes, in 8. — Fabrique de poteries artistiques à Fontenay, près de Rennes, au XVIe et au XVIIe siècle, par

M. Aussant. — Statistique historique et monumentale du canton de Maure (arrondissement de Redon), par M. l'abbé Guillotin de Corson. — Voie romaine de la capitale des Andes à celle des Rhedones et ses stations Conbaristum et Sipia, par M. de Matty de Latour (avec carte). — Notices historiques et archéologiques sur les paroisses des deux cantons de Fougères, par M. L. Maupillé. — Poëmes choisis de Marbode, évêque de Rennes, traduits en vers français par M. S. Ropartz, etc.

SOCIÉTÉ D'AGRICULTURE, SCIENCES ET ARTS DE DOUAI, t. XI. — Notice sur les monuments épigraphiques de Bavai et du musée de Douai, par M. Ernest Desjardins. — Charles IX. Deux années de règne, 1570-1572, par M. Abel Desjardins. — L'évêque d'Arras, Moullart et sa famille; corrections à l'article de Saint-Allais, par M A. de Ternas. — La croix de procession de Mouchin, par M. Favier, etc.

SARRAZIN (A.). Eglises supprimées de Rouen : Saint-Pierre du-Châtel, St-Victor, Sainte-Croix-des-Pelletiers, St Denis. 8 vues lithographiées. In-8, VI-34 p. Rouen, Le Brument.

SAUVAGEOT (C.). Monographie de Chevreuse. Etude archéologique. In-4, 46 p. et 26 pl. Paris, Ve A. Morel.

WITHROW (W.-H.). The Catacombs of Rome, and their Testimony Relative to Primitive Christianity. With 134 Illustrations. In-12, 560 p. New-York.

J. C.

CHRONIQUE

Rome. — Un décret contresigné par le ministre de l'instruction publique en date du 7 août et publié seulement ces jours passés, réorganise le service des musées, antiquités, fouilles et conservations d'objets d'art.

Le décret reconnaît que la collection Kircher doit rester dans le local où elle a été réunie, c'est-à-dire dans une galerie du collége romain, où elle est admirablement disposée.

Le personnel sera composé d'un conservateur, d'un assistant et d'un custode. Il est dit expressément que les fonctions de conservateur pourront être remplies provisoirement par un régent.

Il est dit aussi que le musée sera ouvert au moins deux fois par semaine[1].

Le musée Kircher a été fondé par un savant jésuite de ce nom qui vivait dans le XVIIe siècle et qui a laissé de nombreux et curieux écrits sur toutes sortes de matières. C'était un esprit universel. Sa collection, commencée vers 1660, a été depuis augmentée par les jésuites et par leurs bienfaiteurs. Elle n'est pas nombreuse, mais elle est très-intéressante.

Tous les conservateurs ont été des savants de premier ordre : le Révérend Père qui l'était au moment de la suppression, serait plus compétent que persoune pour ce poste. Dans le monde archéologique, on croit que le gouvernement pourrait le lui offrir. Ce serait grandement à désirer.

[1] Le Musée Kircher a eu, en dernier lieu, pour directeurs, deux savants Jésuites, les Pères Marchi et Tongiorgi, qui gardaient leur trésor avec un soin si jaloux qu'il était interdit aux visiteurs d'y prendre des notes, à plus forte raison d'y dessiner. A quoi sert alors un musée, si le monde savant ne peut en jouir que des yeux ? Espérons que ce système changera avec la nouvelle administration.

Il va sans dire que ce Musée célèbre n'avait ni étiquette sur les objets, ni catalogue.

Reste à savoir s'il voudrait l'accepter. Peut-être pourrait-il suivre l'exemple du R. P. Secchi, qui est resté à l'observatoire du collége romain.

Le décret précité réserve expressément les catacombes et tous les édifices sacrés, sans dire à quelle juridiction ils seront subordonnés pour leur conservation. (*Journal de Florence.*)

Tournai. — Nous avons sous les yeux deux petits livres pieux qui sont de véritables bijoux typographiques sortis des presses de la librairie polyglotte de Saint-Jean-l'Evangéliste, Desclée et Lefebvre, à Tournai. Ces deux petits in-32 sont imprimés en caractères elzéviriens, rouges et noirs; le texte est entouré d'un filet rouge et le livre est parsemé de lettrines et de vignettes traitées avec un archaïsme de choix et de goût. On doit les illustrations des deux livres parus jusqu'à présent (*De Imitatione Christi* et l'*Office de la Sainte Vierge*) à M. Béthune. Rien d'harmonieux dans leur ensemble comme ces impressions exécutées avec un soin extrême; netteté et clarté du texte, exactitude dans le rapport des lettrines rouges dans le texte noir, disposition typographique, types des dessus de pages et des vignettes plus ou moins historiées, limpidité et vivacité des encres, tout se réunit pour faire de ces productions de véritables œuvres d'art. Nous les recommandons aux amateurs sérieux, non moins qu'aux artistes qui y trouveront le rappel heureux des beaux jours de la typographie. Ajoutons que l'œuvre de la librairie polyglotte de Tournai mérite tous les encouragements; la spéculation est étrangère à la formation de cet établissement fondé dans le but de mettre les livres liturgiques en rapport avec leur haute destination, et cela dans les conditions de bon marché les plus favorables. (*Journal des Beaux-Arts, d'Anvers.*)

Paris. — Dans la dernière réunion de la Commission artistique du Sacré-Cœur à l'archevêché de Paris, le plan de M. Abbadie a été définitivement adopté, sauf quelques modifications. L'architecte a consenti à la suppression du campanile qui figurait sur le plan dressé par lui.

— On vient de réinstaller, au Louvre, dans la salle consacrée aux maîtres Italiens, un magnifique tableau de Palma le Vieux, représentant l'Adoration des Bergers, et inscrit au livret sous le n° 227. Cette toile a été vendue à Louis XIV en 1685, moyennant 2,218 livres.

Un tryptique d'Albert Durer. — Le *Journal général des Beaux-Arts*, de Londres, publie la notice suivante signée de M. A. Malfroy :

Albert Durer avait exécuté pour l'église de Boppart, près Coblentz-sur-le-Rhin, une peinture en forme de tryptique, de douze pieds de longueur,

représentant les épisodes sanglants de la Passion et de la Mort de Jésus de Nazareth, avec sa Résurrection glorieuse. Ce triple tableau fut acheté de là, par le prince Puckler Muscan, homme de grand savoir et de goûts littéraires, et ami de Méhémet-Ali, Pacha d'Égypte. A la mort de ce prince, en Allemagne, ses effets furent vendus, et la peinture d'Albert Durer passa en Angleterre, avec d'autres objets précieux et diverses curiosités, qui devinrent la propriété de Mr. George Davis, 26, Saville Row, Regent Street, à Londres.

Comme tous les tableaux de ce genre, le tryptique que nous avons devant les yeux est naturellement divisé en trois panneaux, un grand au milieu et un plus petit, en forme de volet, de chaque côté, se repliant au moyen de charnières sur le panneau central. Les scènes douloureuses que nous allons examiner, commencent à droite, qui est la gauche du spectateur. C'est par là que nous commencerons, dès lors, notre description :

1° *Panneau à gauche*. Jésus a traversé le torrent de Cédron ; il a fait sa prière dans le Jardin des Oliviers ; il a rencontré l'armée avec ses torches, ses glaives et ses lanternes. Il a été attaché à la colonne et battu de verges ; il est conduit ignominieusement, les mains attachées, par des soldats qui le maltraitent ; il descend les marches du Palais ; un soldat tient le bout de la corde qui lie la victime, pendant qu'un autre tire un pan du manteau écarlate dont elle a été dérisoirement vêtue ; d'autres gens armés ouvrent la marche, et des curieux sont aux fenêtres des maisons environnantes, pour voir passer le condamné.

Sur un autre plan, Jésus est vu conduit au Calvaire, portant péniblement sa croix. Son visage est ensanglanté et sali de sueur, de poussière et de boue.

Pas moins de seize personnages figurent sur ce premier panneau en divers plans superposés.

2° *Panneau Central*. La sacrifice est consommé. Jésus de Nazareth a expiré sur la croix entre deux voleurs.

Au premier plan, 25 personnages nous apparaissent. Tout au bas du tableau, nous voyons s'évanouir dans les bras de S. Jean, la Mère de douleur. Marie Madeleine est à genoux, priant, au pied de la croix, et l'autre Marie est aussi à genoux, en prière, vêtue d'une riche robe de velours cramoisi rehaussé d'or, avec un turban sur la tête et les cheveux tressés. La tête des Saintes Femmes est entourée du nimbe rayonnant. Parmi les 15 ou 16 personnes à cheval sur le devant du tableau, l'une est le porte-lance avec son fer au bout d'un long bâton ; un autre est le porte-éponge ; une autre figure regardant le Christ, est celle d'Albert Durer, lui-même, avec un habit cramoisi bordé de fourrure, portant une chaine d'or au

cou, un grand chapeau à plumes et tresses sur la tête ; la selle de son cheval est décorée d'or, avec le monogramme A. de l'artiste. Au pied du cheval, le fidèle Fan, le chien favori du peintre.

Les autres personnages à cheval sont des officiers ou des soldats richement accoutrés.

Seul, Jésus est attaché à la croix par des clous qui percent ses mains et ses pieds. Les autres crucifiés sont attachés avec des cordes. Lui seul, naturellement, a la tête nimbée : et le nimbe crucifère est formé de quatre rayons d'or et de quatre ornements en enroulements qui figurent la croix.

Au haut du tableau, s'élève sur la colline, vers le milieu du panneau, la ville, non de Jérusalem, comme ce devrait être le cas, mais celle de Boppart, avec son église et ses clochers, par un anachronisme aussi peu pardonnable que les vêtements, l'architecture et les accessoires que le peintre a empruntés, selon l'usage du temps, à son époque contemporaine.

Sur les versants de la montagne, des groupes d'individus, hommes et femmes, descendent ou gravissent les sentiers.

3° *Panneau de droite.* Ici, nous assistons à la Résurrection glorieuse du Sauveur. Jésus est sorti du tombeau, il est debout pendant que les gardes sont endormis, à l'exception d'un seul qui paraît tout étonné et tout stupéfait. Jésus tient, au bout d'un long bâton, une croix de métal, richement travaillée.

Les saintes femmes descendent la colline.

Tout au haut du tableau, est la ville, ombragée à droite par de grands arbres verts.

Telle est la description exacte et fidèle de ce triple tableau du grand maître allemand. Quant au mérite de l'œuvre, il est à peu près inutile d'en parler, attendu que le nom d'Albert Durer suffit à tout lecteur, pour savoir à quoi s'en tenir à ce sujet.

Ce que nous voulions, en faisant la description de ce chef-d'œuvre, c'était de faire connaître, aux personnes qui l'ignorent, le lieu où il se trouve actuellement, ou de le rappeler à celles qui auraient pu l'oublier.

M. Davis possède, dans sa galerie de Saville Row, d'autres peintures, anciennes ou modernes, qui présentent aussi un très-grand intérêt.

Des titres d'Excellence et de Monseigneur donnés aux évêques. — L'Église, qui a gardé si longtemps les formes polies de la société romaine, a conservé pour ses évêques le goût des qualifications pompeuses. Elles faisaient allusion à leurs hautes positions, aux vertus qu'elles supposaient, au caractère de paternité spirituelle qui distinguait l'épiscopat de toutes les magistratures séculières.

Les qualifications étaient de style, à ce point que même en s'adressant à des évêques hérétiques, S. Augustin leur donnait celle de *Sanctissimus*. L'époque mérovingienne reste fidèle à cette tradition : on y donne aux évêques les titres de *Sanctissimus pater*, *vir apostolicus*, *Papa ;* en leur parlant, on dit : *Sanctitas vestra*. Au dixième siècle, on trouve surtout : *Paternitas vestra*, et pour ceux qui joignaient à leurs prélatures quelque dignité féodale, *Celsitudo vestra*. Cependant la qualification de *Dominus*, *Domnus*, semble être au moins aussi ancienne que les autres, quoiqu'elle ne soit devenue rigoureusement d'étiquette que vers le XIIIe siècle, accolée à cette autre : *Illustrissimus et reverendissimus in Christo Pater*, *Dominus N...*, qui est encore employée.

Dès qu'on a parlé et écrit en français, on a dit naturellement *monseigneur*. Le titre de *Dominus* doit avoir été en usage dès l'origine. L'Ecriture en fournit un exemple qui a dû être imité. Anne, mère de Samuel, parlant du grand prêtre Héli, dit : *Domine mi*. Les plus anciens ordres religieux, les Bénédictins et les Chartreux, ont employé cette qualification dès les temps les plus reculés. Elle correspondait à l'idée pleine de respect que les populations chrétiennes se faisaient du sacerdoce. Aussi, au XIIIe siècle est-elle commune à tous les prêtres, évêques ou non. Au XIVe siècle, le titre de *Monseigneur* est réservé aux prélats et aux chanoines. Les simples curés ont celui de *monsieur*. Dans certains pays, les vicaires généraux qui participent à la personnalité épiscopale ont encore le titre de *Monseigneur :* ainsi en Belgique.

En France, au moment où la Cour donna le bon ton, on dit simplement *monsieur*, comme *le Roi*, pour réserver le titre de *Monseigneur* aux princes du sang. Mais, en leur parlant, on dit toujours *Monseigneur*, excepté les princes qui disaient : *monsieur l'Evêque*.

Quant à la qualification d'*Excellence*, on n'en cite qu'un exemple — celui des archevêques de Reims. Mais elle s'appliquait à leur qualité toute politique et séculière en quelque sorte de premiers pairs. La *Protopairie* fut un de leurs priviléges dès l'origine de l'institution.

On peut consulter sur cette question les positions de la thèse pour l'Ecole des Chartes, soutenue par M. A. Doncœur en 1869. S. M.

— Ce n'est que depuis peu de temps qu'en parlant d'un évêque on fait précéder son nom du titre de Monseigneur. C'est par une erreur de même genre que l'on dit : Monseigneur le comte de Chambord, Monseigneur le comte de Paris. Il faudrait dire monsieur, tant que l'on ne s'adresse pas directement à ces hauts personnages. L'esprit de déférence, en soi-même très-louable, qui a porté à placer le mot de monseigneur où il ne devrait pas être, a sans doute aussi suggéré la pensée d'employer le titre : Votre

Grandeur, et inspiré l'idée toute nouvelle. et dont je ne connais d'autre exemple que celui que M. H. G. a rappelé, de qualifier un évêque d'Excellence. — Tous les anciens dictionnaires que j'ai consultés confirment ce que je disais en tête de ces lignes, et répètent à peu près la définition de Furetière : « Monseigneur, subs. masc., titre d'honneur et de respect dont on use lorsqu'on *escrit ou qu'on parle à des personnes fort qualifiées*. » Je crois qu'il n'y eut guère d'exception à cette règle que sous Louis XIV, où l'on appela Monseigneur le premier fils de France, qu'antérieurement on ne nommait que Monsieur le Dauphin. C'est sans doute par une réminiscence de cet usage que beaucoup de personnes désignent M. le comte de Chambord par le seul mot : Monseigneur. (*Polybiblion*).

Médaille de l'Art chrétien.— Le R. P. Germer-Durand, secrétaire de la *Société de Saint-Jean*, nous adresse la communication suivante :

MONSIEUR,

Dès la première réunion des Comités catholiques de France, il a été reconnu indispensable de travailler à ramener le sentiment chrétien dans l'art. Il existait déjà et il s'est formé depuis, dans plusieurs villes, des Sociétés ou des commissions spéciales de l'Art chrétien.

L'un des modes d'action les plus efficaces est, sans contredit, la distribution de récompenses pour encourager les œuvres qui, à un vrai mérite artistique, sauraient unir ce sentiment religieux, dont les époques vraiment chrétiennes nous ont laissé des modèles si éclatants et si touchants.

D'un autre côté, la remise de médailles, en métaux précieux ou en bronze, a toujours été le mode de récompense le plus apprécié par la délicatesse des artistes.

On a rencontré immédiatement, dans cette voie, une difficulté pratique qui a été insurmontable.

Quelle est la médaille qui pourrait être remise par des Associations catholiques ? Parmi les œuvres existantes, on n'a trouvé que de vaines allégories, ou des sujets païens, ou des nudités, ou des compositions dénuées de toute valeur au point de vue de l'art, rien, en un mot, qui satisfît à la double nécessité de rappeler au donataire et l'idée de la religion catholique, et l'idée du beau.

De cette circonstance est née naturellement la pensée de faire exécuter une médaille qui remplisse ces deux conditions ; mais un tel travail exige une dépense assez considérable qui excéderait aujourd'hui les ressources, dont chacune des Sociétés ou commissions d'Art chrétien peut disposer séparément.

Une communication faite au Comité de Paris, par le Comité de Montpellier, a suggéré à notre Société l'idée d'unir, à cet effet, les efforts des divers groupes catholiques qui gémissent de la décadence où est tombé l'art religieux. Ce qu'aucun de nous ne pourrait encore faire isolément, nous le réaliserons avec facilité, en apportant chacun à l'œuvre commune une contribution relativement peu considérable.

La Société de Saint-Jean prend l'initiative de cette œuvre dont elle suivra l'exécution.

Il s'agirait donc de faire confectionner *une médaille de l'Art chrétien.* Nous entendons ici le mot *art* dans sa véritable acception qui comprend non-seulement les arts plastiques, l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, l'orfévrerie, mais aussi la musique, la poésie, l'art oratoire, en un mot les diverses manifestations du beau sous l'inspiration de la religion du Christ.

Cette médaille servirait naturellement de récompense aux artistes et auteurs dont les travaux paraîtraient dignes d'être encouragés. Elle pourrait aussi être remise à chaque membre des commissions ou sociétés d'Art chrétien, lors de son admission. Elle aurait également sa place dans les œuvres ouvrières, effaçant ainsi, par un rapprochement chrétien, une distinction qui n'est pas dans la nature des choses, et que le Moyen-Age n'a pas connue. Encore que le petit nombre seulement soit apte à produire le beau, tous sont appelés, sinon à le comprendre, du moins à le sentir quand il se produit sous la forme religieuse, ce qui constitue la vraie supériorité de cette forme de l'art.

Nous n'avons pas encore arrêté nos vues sur le sujet que la médaille de l'Art chrétien reproduirait ; mais, pour donner une idée de la manière dont nous le concevons, nous vous dirons que la pensée a été émise de faire figurer, au milieu de la médaille, la sainte Vierge, qui tiendrait l'Enfant-Jésus bénissant les artistes. Dans le sens mystique, mais si clair et si profond de la symbolique chrétienne, cette figure centrale représente en même temps l'Église, qui a été et qui doit toujours être l'inspiratrice et la protectrice de l'Art.

A droite et à gauche de la Vierge triomphante, on placerait, avec leurs attributs significatifs et traditionnels, quelques-uns des Saints, ou qui ont pratiqué les arts, ou qui les ont protégés, ou qui sont invoqués dans l'Église comme les patrons des artistes.

Le revers serait laissé nu pour que chaque comité ou cercle, chaque société d'art et chaque souscripteur y pût placer son nom, ses emblèmes, etc., avec le nom du destinataire.

L'œuvre serait d'abord exécutée pour être frappée en bronze sur un

grand module, le seul qui permette de donner au sujet, comme manifestation chrétienne, toute l'importance esthétique qu'il mérite. On ferait ensuite une réduction pour les médailles en métaux précieux.

Nous nous sommes arrêtés à la pensée de mettre au concours l'exécution de cette médaille. Nous y voyons le grand avantage d'offrir aux artistes une occasion, malheureusement trop rare, d'appliquer à la recherche d'un idéal sublime leurs facultés, souvent détournées vers des conceptions d'un ordre inférieur.

Les premières ogives d'Italie. — M. G. Rohault de Fleury a publié, sous ce titre, d'intéressants articles dans *l'Encyclopédie d'architecture*. A l'aide de documents historiques, il essaie de démontrer que le cloître ogival de Subiaco date du Xe siècle. et il tire de ce fait les conclusions suivantes :

Il est curieux, devant ces monuments à ogive dont nous essayons de déterminer la date. d'envisager l'influence des événements politiques contemporains. Au IXe siècle, nous voyons les Sarrazins, non contents de posséder la Sicile et le midi de l'Italie, envahir les États romains et se répandre dans la vallée de l'Anio ; plus civilisés que les Lombards, ces envahisseurs ne se livrent pas seulement à une œuvre de ruines, ils s'établissent dans les régions qu'ils conquièrent, fondent des colonies, et comme les anciens Romains, imposent leur architecture, leurs usages, leurs noms mêmes aux populations vaincues. Les traces de cette domination sont encore nombreuses dans le pays. En suivant la route de Tivoli à Subiaco, les guides vous montrent, sur une colline escarpée, un village appelé *Sarasenesco*, dont le nom révèle à lui seul l'origine et dont les habitants ont conservé des noms arabes.

L'influence sarrazine qu'on suit dans les monuments et jusque dans le langage de ces montagnards, ne peut-elle être regardée comme inspiratrice des ogives qui furent contemporaines de son expansion ? Et ne sommes-nous pas en droit de dire que les architectes arabes, dès le Xe siècle, nous les ont laissées comme un souvenir de leurs travaux ?

Un champ de bataille préhistorique. — Un capitaine du génie vient de faire auprès d'Arras, une véritable découverte archéologique : il s'est aperçu que la presque totalité des silex épars sur le sol, entre Wagnonlieu et les glacis de Baudimont, est taillée, grossièrement il est vrai, mais de manière, toutefois à présenter, par suite du choix judicieux de la pierre, la pointe d'une arme offensive, et une poignée qui se modèle naturelle-

ment sur la paume de la main, à la façon de la pâte que l'on pétrit dans les doigts.

Cet officier a pu se convaincre que le macadam des routes, dans cette même partie des environs d'Arras, est en partie tiré de ces vieilles armes et s'assurer que des murs en ont été construits; chaque année les cultivateurs en font donc disparaître une bonne partie de leurs champs, où les archéologues n'en trouveront plus, bientôt, que de rares exemplaires.

Ne faut-il pas voir, dans cette espèce de pluie d'armes en pierre. les traces d'une bataille importante, livrée dans l'antiquité pour la défense du vieil Arras.

Eu. — Les travaux de l'église Notre-Dame d'Eu se continuent avec une lenteur et une sorte d'indifférence et d'abandon qui fait peine à voir.

A l'heure actuelle, on s'occupe du toit du bas-côté sud. Tout le monde sait que le toit est la partie importante, nécessaire, d'un édifice. Lorsqu'un propriétaire ordinaire est obligé de remplacer un toit, il fait tout préparer à l'avance et, quand l'ancien toit est enlevé, vite les ouvriers, en nombre suffisant, se pressent. Ici, rien de pareil : les voûtes latérales ne tenaient plus, les pierres verdies par l'humidité s'altèrent et se disjoignent ; un toit neuf était nécessaire pour arrêter les effets désastreux des infiltrations. Eh bien, voilà des mois que la couverture est enlevée ; d'abondantes pluies sont tombées sur la voûte ; longtemps on ne voyait aucun ouvrier apparaître ; enfin, deux ou trois fonctionnent actuellement ; mais quand le toit sera fait, il faudra songer aux voûtes.

A qui donc revient la responsabilité de la dispensation des fonds relatifs à cet objet ? L'opinion publique est convaincue qu'avec la somme employée on aurait pu faire beaucoup davantage.

COURONNE DU PARACLET
(Evêché d'Amiens).

L'EXPOSITION DE LILLE

CINQUIÈME ARTICLE *

XIV.

Nous allons maintenant, si vous le voulez-bien, faire à l'Exposition de Lille une visite complète, mais systématique. Elle sera complète : car nous irons de salle en salle, depuis le vestibule jusqu'à la sortie. Elle sera systématique : car nous ne voulons voir et nous ne verrons cette fois qu'une seule sorte d'objets, les tapisseries, et nous les verrons toutes.

Ces tentures sont nombreuses : elles décorent presque toutes les murailles de nos salles qui sont en face des fenêtres et reçoivent en plein la lumière. Cette disposition est la meilleure pour ces objets, à cause même de la nature du travail qui les a produits. Qu'est-ce en effet qu'une tapisserie ?

Nous n'aurions pas à cette question une réponse complète, si nous n'avions pas étudié d'abord le mode de fabrication de ces admirables tissus.

Car ce sont bien, à la lettre et dans toute la force de l'expression, de vrais tissus. Oui, toutes ces vives couleurs, tous ces traits déliés ou vigoureux, ces mille nuances d'une si grande délicatesse et d'une si douce harmonie, tout cela est l'ouvrage, non point d'un pinceau, non pas même d'une aiguille, mais d'une navette, tout cela est le produit d'un travail assez semblable à celui qui produit la toile grossière. Quel progrès n'a-t-il point fallu pour parcourir le chemin qui sépare l'œuvre du tisserand de celle de l'ouvrier, disons mieux, de l'artiste qui a produit, lui aussi à l'aide de ses navettes, les œuvres que nous allons contempler !

Voici quelle fut la manière de procéder de nos grands artistes. Ils préparaient d'abord une chaîne composée de fils de lin d'une grande force et

* Voir le n° précédent, page 332.

coup de naturel. Elles représentent des sujets pris dans la vie de Notre-Seigneur pendant la période de sa prédication. Le groupe du « *Laissez venir à moi les petits enfants* » est très-beau. Il y a de l'intérêt vrai et du mouvement dans l'autre scène, où Jésus debout parle aux Juifs et pardonne à la femme adultère. La conservation de ces deux pièces est parfaite, et, chose rare, les bordures sont intactes. Elles appartiennent à M. Bellet-Degroux, Lille, et sont tout-à-fait remarquables.

Si de cette salle nous nous rendons dans la première des grandes salles sur le jardin, en traversant la petite salle de céramique, où il était impossible de placer des tapisseries, nous sommes frappés d'abord par la majestueuse suite de salles qui se présentent à nos regards, puis par la grandeur imposante du sujet que nous offre une tapisserie qui occupe le milieu de cette première salle, à l'opposé des fenêtres du jardin.

Cette tapisserie nous offre, en effet, grandeur nature, l'image de Judith, tenant d'une main le glaive et de l'autre la tête d'Holopherne. La composition est d'une simplicité savante : elle offre deux personnages au premier plan et un seul, au second, dans l'ombre. Les deux personnages du premier plan sont Judith et sa servante ; le cadavre d'Holopherne décapité, et peu visible, est le troisième. L'attitude de Judith est pleine de force, de calme, d'énergie; celle de la suivante exprime l'admiration et surtout la reconnaissance envers Dieu : rien de beau et de vrai comme son regard tourné vers le ciel.

Si la composition est simple, les détails sont nombreux et très-soignés. Judith est vêtue avec la dernière élégance. Les plis ondulants de sa robe sont d'une vérité d'autant plus chatoyante qu'ils sont exprimés par de véritables flots de soie. La soie est en effet, en très-grande partie, la matière de cette riche tenture, et c'est précisément là ce qui donne tant de feu, tant de souplesse, tant de grâce à cette scène, peu agréable en elle-même. Le tissu est d'ailleurs d'une perfection rare : on sent le tranchant du glaive, on voit la légèreté de ces plumes, on admire le contraste de la grosse étoffe dont est fait l'habillement de la servante. On remarque surtout les fleurs et les fruits qui ornent, en guirlandes, le motif architectural de la bordure. C'est rendu avec une vigueur de tons et un modelé saisissants.

On attribue les cartons de cette tenture au Primatice. C'est en effet à Marœuil que M. Auguste Terninck, de qui je la tiens, l'a trouvée, dans une maison où elle servait de couverture de lit, après avoir orné l'ancienne abbaye de Marœuil. A l'époque du Primatice, cette abbaye avait précisément un chef (Crestel, 34e abbé), qui avait des goûts artistiques et des rapports avec ce grand peintre. Sur ses cartons, la belle tapisserie a

été tissée à Arras, et c'est assurément une des œuvres les mieux réussies parmi les œuvres si nombreuses qui illustrèrent cette ville. Cette tenture a 3 mètres de haut sur 2m65 de large ; elle porte l'inscription : *Fortitudo Judith* et l'indication du chapitre du livre de Judith où se trouve raconté le fait qu'elle représente.

Voici, dans le salon suivant, un spectacle tout autre : ici, en effet, nous marchons au milieu des allégories et des moralités. Notons d'abord l'effet de cette suite de tentures qui couvrent de haut en bas toute la longue muraille du fond de cette grande pièce, environ 11 mètres. C'est grandiose au possible, c'est un contraste frappant avec les décors mesquins des appartements tels qu'on les comprend aujourd'hui. Sur ces 11 mètres, nous avons quatre tentures : expliquons d'abord les principales, celles qui forment pendant.

Elles faisaient partie d'une suite de tapisseries, sous le nom de *Combat des Vices et des Vertus ;* elles appartiennent à M. L. de Farcy, d'Angers, et elles viennent du château de Landifer, en Anjou. Elles sont de la fin du XVe siècle.

Une grande inscription, placée en haut de chaque pièce, indique le sujet ; voici la première :

Le monde pend à ung fil seulement
Par les péchiés qu'on voit présent régner ;
Mais l'Eglise pacifie humblement
Le ire divin voellant le arbre coper.

En effet, voilà le monde suspendu à un fil. L'arbre auquel ce fil est attaché reçoit de grands coups de hache qui lui sont portés par l'ange de la colère divine. Déjà le bas de l'arbre est fortement entaillé, et l'ange est tout entier à sa besogne. Cependant l'Eglise à genoux prie avec ferveur et implore la miséricorde de Dieu. En dehors de cette scène religieuse, on voit les actes qui la motivent, c'est-à-dire les péchés auxquels se livrent diverses passions. Ici c'est *fol amour* avec *Josnesse* ; là c'est la *vanité* à sa toilette, c'est la *Gourmandise* à table, la *Convoitise* devant des sacs d'or qui appartiennent à autrui. On conçoit quels détails de costumes, d'ameublement, d'objets divers, supposent de telles représentations : c'est tout un monde plein d'animation et en même temps plein de variété.

Dans le haut de la seconde tenture on lit les rimes suivantes :

Par vanyté et aultres ses souldars
Est pourmené le monde follement ;
Mais rencontres est de piques et dars
De humilité quy le assault vaillamment.

Ici la Vanité, assise sur un char magnifique, tient le monde entre ses mains. La *Jactance* conduit un des chevaux du char. Mais elle est combattue par l'*Humilité*, qui va lui enfoncer sa pique dans le cœur ; l'*Ipocrisie*, figurée par une mendiante disant son chapelet, est attaquée à coups de flèches par la *Dévotion* et la *Chasteté*, qui ont déjà lancé leurs dards contre le *fol amour* et la *Josnesse*. L'ange de l'*amour dyvin* saisit alors les rênes du cheval qui est en tête, et fait prendre le bon chemin au char dévoyé.

Ces deux grandes tentures de 4 mètres de haut sur 3 mètres de large sont d'une vie, j'allais dire d'un tapage extraordinaire : ce sont de vraies batailles, qui n'empêchent pas du tout le soin des détails et une foule de circonstances intéressantes. Le ton général, comme couleur, est calme, sans éclat, mais net et harmonieux. C'est le genre décoratif, ce n'est pas le genre tableau. Elles sont dans un état d'entretien parfait : elles ont été restaurées en effet tout dernièrement, avec beaucoup d'intelligence et avec une patience digne de l'œuvre des *haultlicheurs*, comme on disait jadis.

A côté de cette tapisserie en est une autre, appartenant à M. L. de Farcy, et venant primitivement du même château. Ce n'est qu'un fragment ; mais les figures sont dessinées de main de maître et elles frappent immédiatement par des types qui rappellent l'école de Cologne. Dans le haut d'une forteresse se tient un chevalier : le mot *espérance*, lu par des personnages montés dans un navire qui va arriver au port, semble indiquer la protection de S. Georges ; du moins appelle-t-on ainsi ce fragment, qui évidemment a fait partie de toute une histoire dont il est difficile de dire même les faits généraux.

Entre les deux tentures des vices et des vertus vous en voyez une autre, d'un genre différent, appartenant à M. Desmottes et formant en partie le fond de sa splendide exposition d'orfévrerie : celle-ci représente le sacrifice d'Abraham.

Dans une salle voisine nous attendent de grandes tentures à fond rouge, d'un éclat éblouissant.

Ces deux tapisseries, qui sont à l'hôpital Saint-Sauveur, à Lille, représentent :

L'une, Bauduin IX, empereur de Constantinople, comte de Flandre et de Hainault ; — Marie de Champagne, son épouse ; — Jeanne de Flandre et Marguerite de Constantinople, leurs enfants.

L'autre, la comtesse Jeanne de Flandre, avec Ferdinand de Portugal et Thomas de Savoie, ses deux maris.

Ces deux tapisseries contiennent 56 aunes de Bruxelles (33m66, l'aune

de Bruxelles valant 0m 79,0367) ; elles ont été fabriquées, vendues et livrées à l'hôpital Notre-Dame dit Comtesse par A. Guillaume Verniers, marchand tapissier, le 4 février 1705, pour la somme de 540 florins (666 fr. 67 c. le florin valant de 1 f. 23,456,790) ainsi qu'il résulte d'un compte rendu pour l'année finie le 22 juillet 1705. f° 158.

Quand les malades ont été transférés de l'établissement de Comtesse dans celui de Saint-Sauveur, en l'an IV, les sœurs Augustines ont pris les tapisseries avec elles et les ont conservées jusqu'à ce jour.

Les personnages figurés sur ces tentures sont dans le genre de portraits en pied, sur fond uni d'un rouge vif. Les poses sont naturelles, les costumes sont riches et soignés, les attitudes sont dignes et nobles : l'ensemble donne une impression *sui generis*, qui ne ressemble en rien aux impressions produites par la vue des autres Tapisseries. C'est grandiose, c'est princier.

Non loin de là est un ouvrage de Bruxelles, XVIe siècle, sujet incomplet, et à cause de cela difficile à expliquer.

Il appartient à M. Casati, Lille. On peut y reconnaître des traits qui indiqueraient peut-être un sacrifice à une fausse divinité. Evidemment ce n'est qu'un fragment.

Dans la grande galerie où nous avons déjà admiré les toiles peintes ou cartons de Raphaël, nous trouvons encore deux ouvrages de Tapisserie, tous deux des Gobelins.

Le sujet traité dans le premier est la reproduction d'un tableau bien connu ; la vêture de saint Bruno. C'est une œuvre d'un fini extrême, au point de vue du travail des Gobelins : don du gouvernement au Cardinal Giraud, appartenant à la Métropole de Cambrai.

L'autre est un antipendium déjà mentionné. Cet antipendium est aussi un travail de la manufacture des Gobelins. La sainte Vierge est assise sur un trône : elle a entre ses genoux l'enfant Jésus debout, recevant les hommages des anges : hommages variés et symboliques, rendus avec une grande fraîcheur. Cet objet appartient aussi à la Métropole de Cambrai.

C'est maintenant dans les salles du haut que nous devrons nous transporter pour continuer notre visite aux tapisseries de l'Exposition. Dès la seconde de ces salles nous allons en rencontrer, et nous pourrons ensuite en parcourir, presque sans interruption, toute une longue série.

La première qui s'offre à nos yeux est encore une tapisserie de Lille, et de Werniers. Elle appartient à l'église de Fresnes, diocèse de Cambrai. Les dimensions en sont considérables, 5m,40 de haut sur 3m,30 de large. Elle représente la multiplication des pains. C'est une grande page tirée des Évangiles comme les deux tapisseries par lesquelles nous avons com-

mencé cette étude, et une page remarquable comme composition et comme conservation.

Vient ensuite une tapisserie appartenant à M. Bellet-Degroux, Lille, et représentant Ste Marie-Magdeleine. Elle a conservé trois de ses bordures, et elle mesure 4 mètres de haut sur 3m.50 de large. Elle a un peu souffert.

Celle qui se présente maintenant a beaucoup plus souffert encore ; ce n'est plus qu'une ruine, sauvée par moi d'une destruction complète, après l'avoir trouvée dans un grenier, sous des décombres. Elle offre encore plusieurs beaux endroits, qui font deviner ce qu'était la série dont elle faisait sûrement partie. On y distingue S. Pierre conférant le sacrement de l'Ordre à S. Étienne, et tout de suite on est frappé de la vigueur de ces tons jaunes et de ce quadrillé rouge, que nous retrouverons sur une des tapisseries de M. de Farcy. C'est la gaude, c'est la garance de nos teinturiers d'Arras. Les personnages sont d'ailleurs dessinés avec grandeur ; leurs vêtements sont drapés avec grâce, les ornements à forme ancienne sont intéressants, l'autel à baldaquin et à rideaux est d'un type remarquable. Les dimensions sont 3m 20 de haut sur près de 3 mètres de largeur. J'ai quelques morceaux qui ont fait partie de la même suite, mais absolument informes. Le tissu et les dessins indiquent le XVe siècle et un ouvrage d'Arras.

C'est dans une des salles qui prennent leur lumière sur le jardin que nous allons maintenant continuer notre étude et trouver encore une tapisserie appartenant à M. L. de Farcy. Elle est du XVIe siècle et provient d'une église de la Mayenne; elle représente la bénédiction de Jacob. C'est une pièce magnifique, malheureusement incomplète et endommagée, mais qu'il sera assez facile de restaurer. Isaac tâte les mains de Jacob pour savoir si c'est bien son fils aîné, et il le bénit. Rebecca encourage son fils du geste. Dans le lointain on voit Esaü se livrant à la chasse. Ce qu'il y a de remarquable dans cette tenture (qu'un monogramme paraît attribuer aux artistes d'Arras), c'est le modelé des figures, qui semblent se détacher du tissu et vivre. Les étoffes sont traitées d'ailleurs avec un caractère de vérité qui prête à cette illusion. Les dimensions sont : 3m 25 de haut, sur 2m 25 de large. Les noms des personnages sont écrits sur leur dos ou à côté d'eux, en sorte que l'explication est facile. Cette pièce est une des tentures les plus curieuses de l'Exposition.

Tout auprès voici une autre œuvre d'Arras parfaitement authentique, le bel *antipendium* en tapisserie appartenant à M. le président Quenson et dont nous avons parlé en traitant des devants d'autel.

Nous voici maintenant devant deux longues bandes de tapisserie d'un

CROIX DU PARACLET
(Evêché d'Amiens).

CROIX DU PARACLET

Revers.

style assez différent des autres et d'un détail considérable. Nous voyons, en une suite de compartiments, formant autant de tableaux, une série de faits de la vie et des miracles de S. Guillaume d'Aquitaine. Cela ressemble aux peintures à compartiments que nous voyons à Aire, par exemple, et sur plusieurs triptyques, notamment sur ceux de Gosnay. Chaque compartiment offre une scène séparée. Ici c'est une chûte dangereuse ; là c'est la réception des Sacrements ; plus loin, l'âme est portée au ciel par des anges. Ailleurs ce sont des scènes de pénitence, des miracles, et le tout est expliqué avec beaucoup de soins par des vers en vieux français. Nous faisons des vœux pour que l'heureux possesseur de ces merveilles les publie : ce sera un véritable service rendu à l'Art chrétien Ces deux bandes de tapisserie ont une longueur totale de plus de 9 mètres. La hauteur n'est que de 1m 60. Elles appartiennent à M. L. de Farcy et proviennent d'une paroisse des environs de Tours. Elles sont du milieu du XVIe siècle. Les notions à recueillir de ces tentures, sur la liturgie, l'ameublement, les costumes, les habitudes du XVIe siècle, sont très-importantes : aussi la publication en est-elle désirable. Le mieux serait d'en donner un simple trait, avec la reproduction exacte des légendes en lignes rimées.

Nous retrouvons plus loin l'antipendium en tapisserie dont nous avons parlé : Jésus servi par les anges. Il appartient à M. Favier, de Douai.

Notons encore ce fragment de tapisserie d'une hauteur de 1m 50 et d'une largeur de 0m 80. Il appartient à l'hospice d'Haubourdin et représente Jésus en croix

Voici encore un fragment de tapisserie (2m 60 de haut sur 1m 60 de large). Il appartient à M. Favier, de Douai. Il représente l'adoration des Mages. Les vêtements rouge et blanc sont traités de la bonne manière des anciennes époques. Cette pièce a beaucoup souffert, mais elle atteste un curieux travail du XVe siècle. Elle est tendue dans un cadre sculpté avec goût et ancien.

Plus loin nous sommes en face d'une tenture de 3m 70 de haut sur une largeur un peu plus considérable. Cette grande tapisserie, dont les bordures sont rapportées et contiennent divers petits sujets d'ornementation fort curieux, représente l'adoration du Veau d'or. Cette scène principale est disposée en perspective, sur le second plan. Le premier plan est occupé par un assez grand nombre de personnages armés. L'effet général est heureux et la tenture est dans ces tons peu éclatants, qui sont un des indices du XVIIe siècle.

Elle appartient à M. Queulain, Iwuy.

Dans une des salles où nous sommes, mais au milieu des tableaux, n'oublions pas de regarder avec attention ce tout petit objet, qui n'a qu'une

hauteur de 13 centimètres. Cette pièce est une tapisserie de Lille : elle est signée I. D. Melter et a beaucoup d'éclat. Le tissu est d'une finesse remarquable. Le sujet est la Sainte-Vierge tenant dans ses bras l'Enfant Jésus. Ce délicieux petit tableau appartient à M. Van der Cruisse de Waziers, Lille.

Voici une autre petite tapisserie encadrée : l'*Ecce homo*. Elle appartient à M. Bouthemard, Amiens.

Non loin de là est un fragment ou pièce qui faisait partie d'une suite de tentures. On y voit un guerrier, la pique à la main droite, le bouclier au bras gauche. C'est un ouvrage de Lille, XVIIIe siècle, appartenant à l'église Saint-Maurice. Sans doute ce fragment a fait partie d'une histoire de S. Maurice et de ses compagnons de la Légion Thébaine. Il serait intéressant de découvrir le reste de ces tentures qui auront souvent raconté aux yeux et à l'esprit de nos ancêtres les hauts faits de leur glorieux Patron.

Si nous passons, de la longue suite de salles que nous venons de parcourir, dans la grande salle où sont exposés les plus beaux objets d'orfévrerie et les reliquaires, et que souvent on a nommé *la Chapelle*, nous trouverons, dans le passage intermédiaire, le bel antipendium-tapisserie de M. l'abbé Dehaisnes, dont nous avons déjà parlé.

Nous trouvons ensuite une grande tenture fatiguée, mais dont le dessin est plein de grandeur. Il représente l'instant où l'on apporte la tête de S. Jean-Baptiste à celui qui a ordonné le supplice. Les personnages sont bien posés, la scène est d'une composition simple et digne, les couleurs rappellent la bonne époque des tapisseries d'Arras. Les dimensions sont : 2^m 80 de haut sur 3^m 20 de large. J'ai trouvé cette tapisserie à Arras.

Dans le couloir qui se présente après *la chapelle* et qui va nous faire communiquer bientôt avec l'aile gauche des bâtiments, nous avons exposé trois tentures d'Arras, représentant le miracle de la Ste Chandelle.

A l'honneur de Dieu et de la Vierge Marie, et pour la décoration de la chapelle des Ardents, M. Michel Mathon, Recepveur des exploix du Conseil d'Arthois, a donné ces quatre pièces de tapisserie, l'an 1672.

Telle est l'inscription qui nous donne clairement l'origine et la date de ces pièces. Deux appartenaient à la cathédrale d'Arras ; j'ai eu le bonheur de découvrir la troisième et d'en faire acquisition pour le musée d'Arras ; peut-être la quatrième apparaîtra-t-elle un jour. Ces tapisseries sont un excellent spécimen de l'œuvre d'Arras au XVIIe siècle, même après les désastres du siége de 1640. Elles sont largement et noblement dessinées ; le tissu est fin, serré ; les couleurs sont dans un ton calme et un peu éteint, comme

il paraît qu'on faisait alors. Rien de beau comme la pose et les vêtements de l'évêque Lambert, qui nous représente un Prélat du XVIIe siècle avec sa dignité, son grand air, sa noblesse. Les vêtements pontificaux sont surtout soignés et très-exacts, comme déjà nous l'avons fait remarquer plus haut. L'histoire presque complète de la Ste Chandelle se trouve ici représentée, puisque nous avons : 1° l'apparition de la Ste Vierge à l'évêque Lambert et aux deux ménétriers ; 2° l'Evêque faisant tomber des gouttes du cierge miraculeux dans un grand vase d'eau ; 3° l'usage du remède et les guérisons. Sans doute la tenture perdue représentait la première apparition de la Ste Vierge, en songe, aux deux ménétriers, ou bien leur réconciliation, ou bien encore leur première entrevue avec l'évêque d'Arras. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce sujet lorsque nous parlerons de la Ste Chandelle de Tournai, fille de celle d'Arras. Ces tapisseries ont 3 mètres de haut sur 2 mètres de large.

Voici encore un ouvrage d'Arras. C'est une petite tapisserie rehaussée d'or, représentant Ste Catherine tenant le glaive et le livre. A ses pieds on voit la roue brisée et l'Empereur vaincu. Il y a de plus des armoiries. Cette pièce très-gracieuse appartient à M. Delattre, de Cambrai.

M. Dubois, de Douai, en a exposé une autre représentant Moïse sauvé des eaux. C'est une tenture du XVIIe siècle qui a conservé sa bordure, et qui est intacte. Elle a de hauteur 3^m 50, et de largeur 2 mètres.

M. Delaherche, de Beauvais, nous en offre deux que voici, et qui sont fort remarquables.

L'une représente l'arbre de Jessé. 12 personnages occupent les branches de l'arbre dont Jessé est la tige : au-dessus et au milieu on voit la sainte Vierge tenant l'enfant Jésus.

L'autre tapisserie en deux segments, est une partie de l'histoire de S. Vaast d'Arras. Dans le premier panneau on voit S. Vaast apprivoisant l'ours ; dans le second S. Vaast est assis à la table du roi et opère un de ses miracles. Des inscriptions en vieux vers français expliquent ces sujets.

Le tissu est fin, serré, uni, de la belle époque du XVe siècle. Nous donnons à nos lecteurs une reproduction de la tapisserie de saint Vaast, dont les dimensions se prêtent à la photographie. Nous aurions voulu en donner d'autres, mais ces sujets sont rebelles, et tous les essais ont été infructueux. Il faudrait d'ailleurs, pour être bien compris, des dessins sur une assez grande échelle, et tout-à-fait du domaine des monographies. Ceci pourra se faire un jour.

Terminons, pour le moment, notre étude plus générale.

Nous voici en effet dans les dernières salles de l'Exposition, sur la cour d'entrée et nous n'avons plus que deux tentures à examiner.

La première appartient à la cathédrale d'Amiens. Elle représente l'entrée de S. Firmin dans cette ville ; 1612.

La hauteur est de 2m, 50 et elle est presque carrée. Le saint est reçu par un grand nombre de personnes. Il est en chape avec la crosse et la mitre. Dans le fond, on voit la Somme et la ville d'Amiens.

A droite et à gauche, formant cadre, sont deux grandes figures de saints, un pape et un pèlerin.

Lors quentra sainct Firmin en ceste belle ville
Il feist de même entrer notre chrestienne loy
Baptizant bien trois mil protestants la vrai foy
Avec Faustinien et sa noble famille.

L'autre est cette magnifique tenture du XVe siècle, qui représente une des scènes de la vie de S. Julien. Il est ici reçu par un grand personnage, vêtu d'amples et majestueux tissus. La suite du saint évêque se compose de deux autres saints, nimbés, vêtus de rouge, coiffés du biretum primitif. Le Saint a la robe de pourpre, le rochet à pointes formant les plis, comme celui de S. Thomas de Cantorbéry, le capuce ou almutium : on voit sa grande tonsure. Les gardes du seigneur sont magnifiquement vêtus et armés. Les colonnes, l'entablement, les génies nus et ailés, qui forment la décoration, sont traités avec un caractère de grandeur remarquable. Les deux compagnons de S. Julien sont S. Thuribe et S. Pavace, le prince de la ville du Mans est Defensor. Les armoiries du donateur sont écartelées d'Avoir (brisées d'une cotice de gueules) et de Montejean.

Cette tapisserie appartenait autrefois à la cathédrale du Mans, et elle faisait partie d'une suite de tentures comprenant l'histoire complète de S. Julien. Elle a été restaurée par Mme Houdebine, à Angers. Elle appartient à M. L. de Farcy. Les dimensions sont : hauteur 3 mètres, largeur 2m 45.

En résumé nous venons de visiter 37 pièces de tapisserie, dont plusieurs d'un très-grand mérite. Mises bout à bout à côté l'une de l'autre, elles couvriraient une muraille d'une longueur de 87 mètres 70. Si on y joint les cinq toiles peintes des cartons de Raphaël faites pour des tapisseries, on a une largeur de 114 mètres 50 centimètres. On peut juger par là de l'importance de notre exposition.

Nos pays du Nord, Arras à la tête, ont toujours été célèbres par leurs travaux de tapisserie : il n'est pas étonnant qu'on s'en soit souvenu dans une exposition de la région du Nord.

XV.

Peut-être ferons-nous bien maintenant, pour nous reposer de notre visite aux tapisseries, de retourner sur nos pas, et de regarder un peu partout, sans plan bien arrêté. Il y a d'ailleurs tant de variété dans cette exposition, tant d'objets dans ces vitrines, qu'on n'est jamais bien sûr d'avoir tout vu. Il faut *flâner*, à loisir et souvent, pour se faire une idée vraie de toutes ces choses. Eh! bien, le mot est lâché : flânons!

Voici une salle toute remplie de souvenirs de Cambrai. C'est l'infatigable collectionneur bien connu de tous, M. Delattre, qui a meublé à lui seul ou peu s'en faut, cette salle où déjà nous avons relevé plusieurs objets.

Notons encore : Un bas-relief peint et doré, du XVe siècle, représentant N.-D. de Grâce. Cadre sculpté;

Un bas-relief en marbre. N.-D. de Grâce. Cadre italien doré;

Un bénitier, argent, repoussé, médaillon. 1657;

Une découpure sur parchemin avec médaillons : vue de Cambrai, armes du chapitre et de la ville, image de N.-D. de Grâce, datée de 1647.

Notons maintenant tous ces objets du culte de N.-D. de Grâce :

Diverses petites peintures encadrées ; grande gravure sur cuivre ; — diverses gravures ; — applique, torchères aux armes du chapitre ; — médaillon contenant divers objets relatifs au culte de N.-D. *la flamboyante*, armoiries, etc., etc. : — cadres renfermant des médailles historiques ; — lettres ornées ; — planches en cuivre gravées de N.-D. de Grâce ; — etc., en tout 8 séries.

Voici une scène, au repoussé, cuivre doré, Renaissance. Elle provient de la prévosté d'Haspres.

Voici même le portrait de M. l'abbé Capelle, organisateur des trois jubilés séculaires de Cambrai en 1852, de Lille 1854, de Douai 1855. On voit que M. Delattre ne veut rien omettre de ce qui est Cambraisien. Suivons : *Vue générale de la place de Cambrai*, lors de la procession du jubilé séculaire en 1852 ; *Aquarelle*, représentant les ruines de l'église métropolitaine de Cambrai démolie en 1796 ; *Notre-Dame de Cambrai*, peinture sur toile, encadrement vieux bois sculpté ; *Notre-Dame de Cambrai*, peinture sur bois signée Flinoise, peintre cambrésien ; *Notre-Dame de Cambrai* ; encore *Notre-Dame de Cambrai* ; dans un encadrement sculpté à jour avec un fronton soutenu par deux anges.

Voici une peinture représentant un autel de Notre-Dame de Grâce sous un baldaquin que tiennent deux anges ; un étudiant agenouillé offre à la

patronne du diocèse de Cambrai une thèse datée de 1681 et signée : Adrien-François Mazille.

Cet étudiant devint grand doyen de l'église métropolitaine « et l'un des plus grands génies du diocèse » comme le rapporte un manuscrit du temps.

Enfin, voici une *Image de Notre-Dame de Grâce*, datée de 1687, broderie ; et un *panneau en bois sculpté* provenant d'un portail de l'ancienne église métropolitaine de Cambrai, — XVIe siècle.

Dans cette vitrine de *la Chapelle*, nous trouvons encore des objets exposés par M. Delattre : 10 couronnes en métal, de diverses époques, argent doré, argent, cuivre, provenant de statues et statuettes.

De lui encore, nous avons ces grandes statues de la Religion et de la Justice, qui trônent à l'entrée de l'Exposition, une Vierge en bronze, plusieurs sculptures sur bois, et ces objets ne sont qu'une faible partie de la curieuse collection que M. Delattre met avec la plus grande complaisance à la disposition des visiteurs studieux.

Puisque nous sommes dans *la Chapelle*, arrêtons-nous pour examiner cet objet, qui se trouve placé dans la même vitrine que les couronnes. C'est un diptyque en ivoire qui appartient à la cathédrale de Tournai, et qui a déjà été bien étudié ici et ailleurs.

Ce diptyque se compose de deux pièces d'ivoire qui ne sont pas de la même époque, et qui depuis longtemps sont adaptés à la couverture d'un manuscrit peu ancien, appelé : *Liber evangeliorum pro rogationibus.*

La première plaque d'ivoire porte trois sujets : le Calvaire, l'Agnus Dei, Jésus-Christ triomphant.

Au Calvaire, Jésus est imberbe ; la croix est bordée de perles ; une ample draperie recouvre le Sauveur, de la ceinture aux genoux. Le soleil et la lune sont des personnages qui vont se voiler la face ; le personnage qui figure l'Église est drapé d'un large manteau ; il en est de même de la figure de Jérusalem.

Quant à la seconde scène, elle se compose de deux anges ailés, nimbés, vêtus d'aubes, soutenant un disque où se trouve l'Agneau de Dieu à nimbe crucifère. La bordure est ornée de zigzags interrompus çà et là par un pli arrondi.

La troisième offre l'image de Jésus, dans un disque ovale, orné de losanges et de perles, assis sur un trône, les pieds sur un escabeau à jour. Il est vêtu d'une robe et d'un manteau flottant, il a la main droite levée, entièrement ouverte, et sa main gauche tient un livre ouvert. On voit à droite et à gauche du nimbe les lettres *alpha* et *oméga*. Il y a en outre deux anges et les quatre animaux symboles des Évangiles.

Cette première plaque est probablement du XIe siècle.

La seconde est, assure-t-on, plus ancienne.

Elle représente S. Nicaise revêtu d'une aube et d'une chasuble, la tête nimbée, tenant le livre et bénissant. A droite et à gauche on voit son diacre S. Florent, et son lecteur S. Jocond, debout et inclinés vers lui ; ils ont la dalmatique et portent le manipule, l'un sur la main droite, l'autre sur la gauche, entre le pouce et l'index.

Le haut et le bas de la plaque sont ornés de feuillages à fond découpé. On croit que cette plaque peut être de la fin du VIIIe siècle ou du commencement du IXe. Pourtant, la présence du manipule laisserait penser que la date est plus récente ; peut-être même ne s'éloigne-t-elle pas considérablement de celle de l'autre plaque.

Approchons-nous maintenant, non sans émotion, de ces admirables choses qui nous sont envoyées d'Amiens, et qui proviennent d'une abbaye célèbre, celle du Paraclet. Nous avons trois objets à étudier : une croix, une couronne, un vase, le tout du XIIIe siècle. La croix est formée, comme presque toujours, d'une âme en chêne entaillé de distance en distance pour recevoir des reliques : car c'est un reliquaire, ou, si l'on veut, le récipient et l'habitacle des belles reliques rapportées des croisades par Enguerrand de Boves. Sur cette croix de bois on a fixé des lames d'argent, ornées ensuite de filigranes dorés, avec beaucoup de pierres, en grande partie gravées en intailles. Une bordure courante de perles encadre le crucifix, qui est gravé au trait, ainsi que les figures qui l'accompagnent, c'est-à-dire : Adam sortant du tombeau, Jésus vainqueur portant le globe et la croix. Le crucifix est gravé au milieu d'un fond à croisettes d'or sur nielle ; la tête est inclinée à droite.

De l'autre côté nous voyons cinq grands médaillons, dont le fond est niellé. Les dessins sont gravés sur le champ même du métal. Au milieu est l'agneau de Dieu. Aux quatre extrémités on voit : l'aigle, le lion aîlé, le bœuf aîlé, l'homme aîlé ; l'aigle et l'homme ont des nimbes. Dix cristaux rectangulaires sertis couvrent les reliques. Il y a du reste un travail de filigranes avec pierres, dont plusieurs intailles, et des perles.

Voici les inscriptions, en beaux caractères du XIIIe siècle, qui sont gravées sur cette croix.

Sur les faces supérieures et inférieures des quatre branches :

De sepulcro Beate Marie. — De pulvere Beati Johannis Baptiste. — De mirra Domini. — De Sanctis Apostolis : Andrea — Thoma — Bartlomeo (*sic*) — Philippo — Paulo — Barnaba — Jacobo minor (e) — Marco evangelista.

De brachio sancti Mathei apostoli. — de pertica fullonis. — De innocentibus. — De sanctis martiribus Sixto — Clemente — Cosma — Laurentio — Stephano — Quatuor coronatis — Grisogono — honesto — Bonefacio — Urbano — alexandro — allexi — arsenio — Nichasio — Eustachio — Vincentio — Primor (*sic*) — Feliciano — (Ju) liano — Malachio — Marcello — Marcelliano — Sebastiamo (*sic*) — Mauricio — Dionisio — Blasio — Johanne Crisostomo.

De sanctis virginibus : Cecilia — Nacusa — Margareta — Emerentiana — Restituta — De Sancta Elizabeth.

au revers : *Médaillon supérieur* : De costa sancti Nicasii — de sancto Georgio — Sancte Anne... Virginis — de linguo.

Médaillon inférieur : De costa Anastasie — de Costis et obsibus virginum undecim milium.

Médaillon de gauche : Nicolai episcopi — Luciani m. — Antonii abatis — Augustini episcopi — Blasii.

Médaillon de droite : De sepulcro Domini — de Monte Calvarii — de Columpna Domini.

Branche inférieure, sous le cristal : .... Viti mart...rentii.....

La couronne est formée d'un diadème surmonté de 6 grandes fleurs de lis et de 6 petites. Des médaillons ronds, avec des quatre-feuilles inscrits, répondent aux grandes fleurs-de-lis ; des médaillons hexagones répondent aux petites. Le tout est orné d'émaux translucides vraiment splendides. On y voit représentés : Ste Agnès, Ste Marguerite, un chien saisissant un livre, des fleurs. Partout on rencontre des cabochons, parfois entourés de six perles. Quel bel ensemble ! Quel magnifique diadème, bien digne d'être offert et suspendu devant l'autel !

C'est en effet devant l'autel que l'on suspendit ces belles couronnes, soit en hommage votif, soit en signe d'honneur, et en reconnaissance de la domination du Sauveur du Monde. On voit au Musée de Cluny des couronnes de ce genre, et nos anciens dessins d'autels en offrent très-souvent. Il en est d'ailleurs aussi fait mention très-souvent dans les textes des Liturgistes anciens. Entremêlées avec les lampes nombreuses, ces couronnes devaient être d'un grand effet. Nous donnons ici le dessin de cette belle couronne.

Le troisième objet venant de l'abbaye du Paraclet est ce magnifique vase en cristal, à douze pans, pied et couvercle d'argent, surmonté d'une croix, orné de ciselures, de pierres, et d'un goût exquis.

RETABLE
(Maison de Charité, à Amiens).

CHASSE DU VOILE DE SAINTE ALDEGONDE
(Eglise de Maubeuge).

Ces objets ont été offerts à Mgr Boudinet, évêque d'Amiens, pour la Cathédrale, par Mlle d'Ainval de Braches.

Nous avons constaté sur la croix du Paraclet un travail de niellure et nous constaterons encore plusieurs autres œuvres analogues. D'où vient ce nom et quel est ce genre de travail ?

Ce nom vient de Nigellum, d'où l'italien Nigello, le vieux français Nigelle et Nielle. Nigellum veut dire petit objet noir : c'est un diminutif de Nigrum. Ce genre de travail est assez semblable à celui de l'émail champlevé : toutefois c'est plutôt ici une gravure qu'un enlèvement considérable de métal, et la matière dont on remplit les creux est toujours la même. Cette matière, ou Nielle, est un composé de cuivre, d'argent, de plomb et de soufre. Elle est fixée dans les vides opérés sur le métal à une température peu élevée. L'art de la Niellure a été fort pratiqué jusqu'au XVe siècle et repris à la Renaissance. Il nous a donné des chefs-d'œuvre véritables, témoin la croix de Clairmarais, dont nous nous occuperons une autre fois.

Dès maintenant nous pouvons remarquer cette gracieuse croix à double traverse, appartenant à l'église de Wasnes-au-Bac (Nord).

Ce bel objet d'art est tout orné de filigranes et de nielles d'une grande finesse. C'est le même travail que celui de la croix de Clairmarais et de toutes les belles œuvres du XIIe et du XIIIe siècle. L'*Agnus Dei* et les Évangélistes sont des nielles du plus beau caractère. Cette croix a souffert, mais elle offre encore, presque intactes, ses principales parties, et même le perlé des bordures: XIIe-XIIIe siècle.

Tout-à-l'heure nous visitions la salle de M. Delattre, allons maintenant rendre visite à celle de M. Jules de Vicq. Déjà nous avons vu bien des objets exposés par lui : nous en verrons ici toute une collection rangée avec élégance dans une vitrine ordinaire, dans une riche vitrine verticale, aux murs, aux portes, à la cheminée, partout.

Sur la cheminée nous remarquons un objet moderne, mais imité des siècles passés. L'étude des monuments anciens ne doit pas être toute platonique : pourquoi ne pas les reproduire quand on le peut, mieux encore, s'inspirer de leur esprit et de leurs procédés pour faire aussi bien, si on le peut? Il est bien entendu que ceci ne doit en aucune manière s'appliquer aux contrefaçons, aux fraudes, et il y en a beaucoup maintenant ! Ici c'est acte de déloyauté, là c'est acte d'intelligence.

Ce travail dont nous venons de parler est signé Heyde, 1867. Sous un édicule en albâtre est debout une statue de la Ste Vierge portant l'Enfant-Jésus sur le bras gauche, le tout en albâtre, avec observation parfaite des règles de l'iconographie. Des anges à genoux, aussi en albâtre, accompa-

gnent ce sujet. Sur le devant, un ange en albâtre, les ailes étendues, soutient le vase destiné à l'eau bénite. Sur les volets en bois sculpté, on voit, à l'intérieur, la Salutation, l'intronisation de la Ste Vierge, et à l'extérieur sont deux peintures représentant le patron et la patronne des propriétaires de ce bel objet.

Nous avons sous les yeux plusieurs plaques et cadres en nacre qui sont des choses très-curieuses ; des rapes à tabac avec sujets religieux ; un coffre-fort tout recouvert de nacre avec entourages et lignes noir et or ; un miroir persan tout recouvert de laque avec sujets religieux ; de la céramique, des plaques de cuivre fondu, des statuettes, beaucoup d'ivoires, notamment ces bénitiers si gracieux. Arrêtons-nous devant une de ces pièces, dans l'impossibilité où nous sommes de les décrire toutes.

Ce beau triptyque est divisé en treize compartiments dans lesquels sont représentées les scènes principales de la rédemption des hommes, dans l'ordre suivant :

1. Nativité de la sainte Vierge ; 2. Naissance de Notre-Seigneur et Adoration des bergers ; 3. Adoration des Mages ; 4. Trahison de Judas ; 5. Jésus devant le Grand-Prêtre ; 6. Pilate se lave les mains ; 7. L'Ecce Homo ; 8. Jésus conduit à la mort ; 9. Chute sous le poids de la croix ; 10. Grande scène du calvaire, neuf personnages : Jésus en croix, Longin perçant le côté du Sauveur, la sainte Vierge et S. Jean, les deux larrons en croix, soldat romain, passants ; 11. Descente de croix et pâmoison de la sainte Vierge ; 12. Mise au tombeau ; 13. Résurrection.

Les règles iconographiques de la tradition ne sont pas toutes observées dans ce triptyque, pour le côté percé, le nombre des clous, la place des personnages, etc. ; mais, en revanche, le travail est d'un fini remarquable, et il y a dans toutes ces scènes une variété et un mouvement extrêmes. Les ornements d'architecture sont bien français, mais le style, les poses, le type des personnages semblent italiens. Derrière cette pièce magnifique, on lit l'inscription suivante, au-dessous d'un écu aux armes de France : *Donné à M. l'Archevesque de Sens, an* 1568.

Notons encore ces instruments de paix, en cuivre repoussé et argenté, et cet autre instrument de paix en émail, signé Laudin. Notons aussi ce reliquaire-monstrance, cette pyxide, ce crucifix-horloge, cette châtelaine toute en médaillons émaillés.

Cette châtelaine magnifique est composée de quatorze médaillons, dont quatre grands, de têtes de mort en argent, d'une croix avec crucifix émaillé. Elle offre les sujets suivants :

Les quatre Evangélistes ; S. Ambroise ; S. Jérôme ; S. Michel ; la Vierge et cinq autres saintes ; la Résurrection. Chaque sujet est encadré d'argent,

et le tout est monté et agencé en argent, plaques et chaînes, avec une agrafe destinée à suspendre à la ceinture cette pièce d'une richesse et d'un goût parfaits.

M. Jules de Vicq a exposé plus de 80 objets, dont la description se trouve au Catalogue. Nons en avons déjà mentionné plusieurs en parlant des émaux ; nous aurons encore occasion de revenir sur cette importante collection quand nous nous occuperons des manuscrits.

Dans cette même salle, vraiment délicieuse, nous avons encore bien des choses à examiner. C'est longuement qu'il faut s'arrêter devant ces tableaux d'élite qui occupent les parties de murailles laissées libres par la belle collection de M. Jules de Vicq. Il faut regarder, savourer, étudier, chercher, revenant souvent devant ces œuvres pour bien les apprécier.

C'est d'abord le tableau appartenant à M. Béthune d'Ydewalle, de Gand.

Ce charmant diptyque est de l'Ecole italienne, XIVe siècle. On y trouve des souvenirs du Campo-Santo de Pise et les caractères les plus évidents de la belle époque, manière de Giotto. Il représente, d'un côté le Calvaire, de l'autre l'intronisation de la Sainte Vierge. C'est un délicieux objet.

Puis, c'est toute une série d'œuvres choisies dans les galeries si riches de M. Van der Cruisse de Waziers.

La conversation de Ste Marguerite et de Ste Marie-Madeleine. — Les deux saintes sont debout et faciles à distinguer par les emblêmes qui d'ordinaire les désignent. Ce tableau, plein d'éclat et de fraîcheur, est attribué à R. Van der Weyden.

Le miracle de la Sainte-Hostie, ou messe de S. Grégoire. — Ce tableau de la fin du XVe siècle est d'une richesse extrême de détails, surtout pour les ornements sacrés dont il offre d'admirables spécimens. Le sujet principal, milieu du triptyque, représente Jésus apparaissant sur l'autel au lieu des espèces sacramentelles.

Pietà. — Tableau de la seconde moitié du XVe siècle, plein d'expression et saisissant de vérité.

Portrait de religieuse. — Ce tableau est d'une grande force. On l'attribue à Holbein. Plusieurs pensent qu'il serait plutôt de Christophe Amberger, dont on cite des œuvres analogues.

Crucifiement. — Tableau très-remarquable de l'école flamande, du milieu du XVe siècle. Josse van Ghendt.

En voici une autre bien remarquable, appartenant à M. le chanoine van de Putte, Courtrai :

Marie embrassant son divin Fils. — Ce tableau est d'une expression vrai-

ment saisissante et d'une piété qui émeut. C'est une belle œuvre de l'école flamande. — XVe siècle.

De M. Ignace de Coussemaker, Bailleul, nous avons ce *S. Jérôme méditant sur la mort :* — Sujet souvent traité, mais rarement avec cette force et cette finesse. Quentin Metsys.

M. Nys, de Lille, nous a confié cette *Déposition de la croix*, de Hugo van der Goes, 1480, et M. van de Putte nous a encore donné ce *Crucifiement*, par de Claes.

Enfin, voici un autre tableau bien remarquable, appartenant à M. l'abbé Baron, de Paris :

L'enfant Jésus sur le sein de sa Mère. — Ce tableau est dans des tons argentins de l'effet le plus agréable. La tête de la Sainte Vierge rappelle Raphaël ; l'enfant est moins bien traité. Les parements de la robe ont des détails d'une finesse extrême. — XVIe siècle. Il est probable que l'auteur de cette œuvre délicieuse est un peintre flamand qui a visité l'Italie.

C'est tout auprès de ce charmant tableau que se trouvent les quatre petits panneaux exposés par M. le comte de Pas.

Ces quatre volets encadrent quatre délicieuses peintures de Memling.

Si nous commençons par le volet extrême de droite, le mieux conservé et le plus intact, nous trouvons une sainte Anne portant la Sainte Vierge, qui porte à son tour Jésus enfant occupé à retourner les belles pages d'un manuscrit que tient Ste Anne. Les plis du manteau vert de la Sainte Vierge, ses cheveux épars, son visage admirablement encadré par ses cheveux, font de la Sainte Vierge une peinture d'une harmonie et d'une expression indicibles. Jésus a la grâce aimable de l'enfance, mais ses yeux attentifs, occupés, sont d'une vie étonnante. Les yeux de Ste Anne vivent également, et sa longue robe, son voile, son turban juif et son manteau forment un ensemble plein de majesté. On ne se lasse pas de considérer ces figures vivantes, ces mains animées, ce ciel où l'on sent le soleil.

Le volet suivant de droite représente Ste Marguerite, selon la légende bien connue. La Sainte vient de percer le monstre ; elle tient dans ses mains jointes la croix délicate, mais forte ; l'extrémité de son vêtement est encore dans la gueule de la bête, dont les couleurs jaune clair, vert et noir chaud avec points rouges, offrent une grande harmonie. La tête est d'une chaleur de coloris et en même temps d'un velouté admirables.

Le volet extrême de gauche représente S. Jean-Baptiste tenant de la main gauche un livre avec l'Agneau au nimbe crucifère planant au-dessus de sa tête. Le ciel, le livre, l'agneau, le fond, sont ravissants. Malheureusement les carnations, les vêtements, les cheveux et la barbe de S. Jean-Baptiste portent la trace évidente de nombreux repeints.

Le volet de gauche, voisin du précédent, représente S. Laurent. Le ciel est toujours délicieux, la dalmatique richement ornée est magnifique, l'attitude de la tête est bien celle de la lecture méditée, et le livre ouvert a encore de la vérité. Mais ici aussi il y a des restaurations nombreuses, et l'œuvre primitive est voilée par le travail d'une main bien moins habile.

Si nous continuons notre promenade, assurément peu fatigante cette fois parce qu'elle est variée, nous traverserons de nouveau la petite salle où se trouvent les ornements exposés par M. L. de Farcy. Comment ne pas nous arrêter devant cette magnifique étoffe en velours de Gênes, de l'époque Louis XIII ? Nous en aurons bientôt la reproduction exacte. Comment ne pas revoir aussi ces velours de Venise, ces velours ciselés, ces broderies si fines et si variées

Plus loin, c'est la belle collection de tableaux de feu M. Louis Lenglart, de Lille.

Parmi ces 28 tableaux, on remarque surtout ceux qui suivent :

S. André. — Toile marouflée. — Fig. de gr. nat. à mi-corps.

Il est crucifié, et jette en mourant, vers le ciel, son regard d'espérance. (Attribué à Ribéra.)

L'Adoration des bergers. — Cuivre. — Pet. fig.

Marie adore son divin Fils, entouré d'un grand nombre de pasteurs. Une gloire d'anges apparaît dans le ciel. Trois ouvertures laissent apercevoir un paysage (Taddeo Zuccaro).

La Vierge à la rose. — Toile. — Figure demi-nature.

Elle considère tendrement l'Enfant-Jésus couché sur ses genoux, et lui montre une rose ; S. Joseph, dans le fond, souffle le feu d'un réchaud. (Godefroy Schalken).

Provenant des ventes Lormier, Amsterdam, 1763 ; Rendou de Boisset, Paris, 1777, et Libert de Beaumont, Lille, 1818.

La Sainte Vierge. — Bois. — Fig. demi-nature.

Assise sous un élégant baldaquin, la Mère du Sauveur allaite son fils ; devant elle, un livre ouvert. Fond de paysage. (Ecole flamande, commencement du XVIe siècle.)

Le Christ mort. — Esquisse sur bois. — Petites figures.

Il est étendu sur la pierre du sépulcre, dans un linceul. Deux saintes femmes le pleurent avec des gestes de désolation. (Rubens.)

Le départ de l'enfant prodigue. — Toile. — Petites figures.

Il reçoit la bénédiction paternelle sur les marches du magnifique palais de sa famille ; sa mère pleure, de nombreux serviteurs disposent le bagage, les chevaux et les mules : à gauche une perspective sur des jardins. —

(Ces figures, le ciel et le paysage sont de Wouwermans, le palais de Van Delen.)

Ventes Pauwels, Bruxelles, 1803 et 1814.

Descendons maintenant l'escalier d'honneur et arrêtons-nous devant ces plâtres qui reproduisent de si belles œuvres d'art d'une église célèbre de la Belgique, l'église de Hal. Le Musée de Lille nous a prêté ces grandes pièces, qui donnent un cachet si artistique à l'entrée même de l'Exposition, où nous nous arrêterons pour le moment.

Dans la prochaine visite nous examinerons les manuscrits.

L'abbé E. Van Drival.

(La suite au prochain numéro.)

ESSAI SUR UN COFFRET

DU XIIe SIÈCLE

Appartenant à la Cathédrale de Vannes

DERNIER ARTICLE *

ÉTOFFES.

Avant de passer à un autre sujet, il serait bon de s'arrêter un moment pour étudier la nature des étoffes de tous les vêtements qui viennent d'être décrits.

Tous, hommes et femmes, sauf la dame qui se tient près de la tente, au 2e tableau, semblent porter des vêtements faits de la même étoffe. Les plis nombreux qu'elle forme, les teintes différentes indiquées par l'artiste font supposer qu'elle est assez souple et brillante. C'est probablement de la soie qui alors était très-recherchée par les personnes de condition.

Toutes ces étoffes sont brodées d'un semis de trèfles jaunes. Cette ornementation se rapproche beaucoup des peintures représentées sur les statues des rois d'Angleterre de la maison des Plantagenets, enterrés à l'abbaye de Fontevrault [1], que M. Gaignières a conservées et qui ont été reproduites par Montfaucon.

Ces statues étaient assurément peintes dans l'origine, mais les nombreuses modifications apportées pendant les XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles aux sarcophages de ces princes laissent dans la plus grande indécision sur les couleurs et les dessins primitifs. Car, comme l'a parfaitement prouvé M. Courageod dans son étude sur *les sépultures des Plantagenets à Fontevrault* [2], les peintures qui sont décrites dans Gaignières et Montfaucon ne remontent qu'au remaniement de 1638. Cependant on peut croire

* Voir le numéro précédent, p. 217.

[1] Montfaucon, t. II, pl. XV, p. 114.

[2] *Gazette des Beaux-Arts*, livraison du 1er déc. 1867 : *les Sépultures des Plantagenets*, par Louis Courageod, de la Bibliothèque impériale.

que, à cette époque, on ne fit que raviver les couleurs primitives, sauf quelques rares modifications. Je citerai également un joueur de psaltérion, représentant le roi David, et qui est tiré du manuscrit d'Herrad de Landsberg; ce personnage est vêtu d'une robe brodée de trèfles, comme les seigneurs de notre coffret [1].

Toutes les étoffes ont des fonds unis, verts, rouges ou bleus. Les tissus de ces deux dernières couleurs semblent, comme je l'ai dit au commencement de ce travail, présenter des reflets qui indiqueraient une étoffe changeante. Tantôt ces reflets sont marqués par des teintes blanchâtres; d'autres fois, par des teintes de la même couleur mais plus foncées; le vert ne présente jamais cette particularité. Les plis sont indiqués par des traits noirs bien accentués.

Plusieurs des vêtements sont mi-partie; ce sont la tunique du ménestrel et du guerrier qui porte le bouclier à escarboucle, dont un côté est vert, l'autre rouge; la robe de la dame qui donne la main au moine, dont un des côtés est rouge, l'autre bleu-ardoise. Dans tous ces costumes les bras sont contrariés, leur couleur est celle du côté opposé. Le varlet porte une cotte mi-partie rouge et bleu-ardoise; mais ici la couleur des manches ne diffère point de la couleur du côté auquel elles appartienent.

Ces étoffes semblent être assez fortes, puisqu'elles servent à de nombreux usages qui devaient demander une grande résistance; ainsi la selle du cheval qui n'est point monté est entièrement recouverte de l'étoffe rouge brodée de trèfles jaunes; il en est de même de la tente. Celle-ci est ronde, à toit aigu supporté par un poteau central qui se termine par une sorte de pinacle jaune, surmonté d'une boule. A la base de ce pinacle, est fixée la draperie qui forme la tente; cette draperie est composée de bandes d'étoffes alternativement blanches et rouges semées de trèfles jaunes; le tout est garni à la partie inférieure d'une bordure jaune, peut-être de cuir. Cette tenture retombe, en s'écartant de plus en plus du centre, jusqu'à la hauteur du genou du varlet; à cette hauteur règne une espèce de frontispice ondulé, peint en bleu-ardoise; de ce point la draperie descend perpendiculairement jusqu'au sol où elle est fixée par des piquets.

La forme de cette tente ne diffère nullement des tentes employées de nos jours [2]. Comme on le voit, elle est faite en partie de la même étoffe qui servait à confectionner les vêtements.

[1] Viollet-le-Duc, t. II, p. 301.

[2] Il doit en être de la tente comme de la tour et des arbres; les dimensions exactes ne doivent pas avoir été ici observées: elle devait être plus grande qu'elle ne le paraît.

Seule, la dame qui se trouve près de cette tente porte une robe dont le fond rouge-orangé est couvert de besants jaunes très-larges qui, si l'on considère ceux qui sont placés sous les aisselles et aux poignets, doivent être brochés ; ils sont formés d'un treillissage, probablement de fils d'or, qui ne remplit pas complétement l'intérieur du besant et laisse voir l'étoffe [1].

HARNACHEMENT DES CHEVAUX.

Si l'on considère l'importance du cheval au Moyen-Age, où tout le monde se servait à chaque instant de ce noble animal, on ne sera point étonné de voir ici pour ainsi dire le portrait du destrier de quelque seigneur du temps. Dans les plus anciens romans de chevalerie, dans les vieilles chroniques, nos ancêtres apparaissent toujours par monts et par vaux, et comme il était difficile de voyager autrement qu'à cheval, de quelle considération ne jouissait pas ce compagnon si utile de l'homme, de quels soins n'était-il pas entouré? L'histoire nous raconte également ces expéditions célèbres où la chevalerie joue un si grand rôle ; sans parler des croisades, il suffit de citer la conquête de l'Angleterre par Guillaume le Bâtard qui dut ses succès aux rudes cavaliers normands dont la rapidité des mouvements paralysèrent les tentatives de résistance des

[1] Comme il est impossible de déterminer la nature de ces tissus, je crois devoir donner ici, d'après Viollet-le-Duc, la description des étoffes les plus usitées parmi la noblesse à cette époque.

Parmi les étoffes de soie, cet auteur en cite trois : le cendal, le samit et le siglaton.

« Le cendal était un tissu assez léger et qui paraît être ces taffetas dont on se » servait pour faire des gonfanons, des bannières et des oriflammes.

» Le samit était l'étoffe la plus épaisse, composée de six fils, le plus souvent » blanche, verte ou rouge, et qui n'était portée que par la noblesse pour faire des » bliaux, des robes de dessus, des manteaux ; on enrichissait cette étoffe de bro- » deries. (Viollet-le-Duc, t. III, p. 358.)

» Enfin le siglaton qui semble avoir les mêmes qualités que le samit et servir » aux mêmes usages ; on en faisait des pennons, des manteaux, etc. Ces tissus » étaient d'autant plus estimés qu'ils passaient pour avoir été importés d'Orient. » On en faisait aussi venir d'Espagne. Ils paraissent avoir été des étoffes unies. » (Viollet-le-Duc, t III, p. 362.)

D'ailleurs les croisades, entreprises pendant le XIIe siècle, contribuèrent à répandre l'art du tissage de la soie en Italie, en Provence et même dans le nord de la France. (Viollet-le-Duc, t. III, p. 357.)

Anglo-Saxons. Quelques années après, nous voyons ces mêmes Normands, conquérir la Sicile et la Pouille, occupées par les Arabes, qui cependant étaient d'habiles cavaliers.

Donc au XIIe siècle, l'équipement du cheval devait être confectionné avec soin, afin que le cavalier pût se tenir commodément sur sa monture et faire sans difficulté une route longue et fatigante.

A cette époque, le harnais civil ne semble pas être distinct du harnais militaire, et sur notre coffret, on ne pourrait signaler aucune différence entre l'habillement des chevaux des hommes d'armes réprésentés sur le couvercle et celui du cheval du chasseur. Il suffira donc d'en étudier un seul ; prenons le cheval qui ne se trouve point monté.

Ce cheval a la tête très-fine, le corps gros, les cuisses et les épaules très-fortes, les jambes sèches; la crinière tressée retombe sur le côté gauche du cou, une mèche pend sur le front entre les deux yeux, la queue est à tout crin. La couleur de cet animal et celle des autres chevaux est assez bizarre : quatre sont verdâtres, le cinquième est brun, avec un semis de points noirs et de points blancs, l'artiste aurait-il voulu représenter des chevaux pommelés ? Des traits accentués, blancs et noirs, forment les reflets et les ombres.

La tête est garnie d'une têtière, d'un frontal, de sous-gorge réunis par des bossettes de métal, dorées et évidées; aucun de ces chevaux n'a de muserolles. Tous les cuirs des courroies sont noirs, pointillés de jaune ; le peintre a voulu sans doute représenter des clous dorés. Les branches du mors sont droites et réunies sous la mâchoire inférieure par une barre rigide du même métal que le mors ; il n'y a pas de gourmettes. Aux extrémités des branches, sont des œillets dans lesquels passe la bride. Celle-ci est retenue par une boucle de métal doré, passe autour du cou du cheval et se termine par un fouet. Au milieu de la bride, apparaît un point jaune qui indique la présence d'un coulant servant à l'allonger ou à la raccourcir.

Sur les reins de l'animal est posée la selle, solidement fixée par deux sous-ventrières garnies de deux raies et de points jaunes. Cette double sangle apparaît très-rarement dans l'harnachement des chevaux qui ne servaient point dans les combats. Au contraire, au milieu du XIIe siècle, dans ce dernier cas, on en voit des exemples assez fréquents [1]. Elle était d'autant plus nécessaire que ni croupière ni poitrail n'empêchaient la selle de glisser.

Les bâts sont élevés, leur partie extérieure est à peu près perpendiculaire aux arçons sauf à la base où se trouve une échancrure. Intérieure-

[1] Viollet-le-Duc, t. V, pp. 77 et 81.

ment ils forment une courbe ; le bât de garrot est convexe ; la cuiller est concave. Ils doivent être en bois. Le cavalier, pris entre ces deux bâts, était solidement maintenu.

Le pommeau de la selle recouvre une bonne partie de l'encolure, sans doute pour empêcher la selle de se porter en avant et de blesser l'animal. La selle entière est recouverte ou d'une draperie, comme dans l'exemple que nous étudions, ou de cuir peint aux emblèmes du cavalier ; seuls, les bâts du chasseur sont jaunes et distincts des quartiers de la selle qui sont faits de cette étoffe que nous avons vue servir à tant d'usages. Il n'y a point de couverture apparente passée sous les quartiers dont la partie inférieure est à pans découpés.

Sous les arçons apparaissent les étrivières de cuir noir pointillé de jaune, auxquelles sont suspendus des étriers dorés dont les branches sont arrondies. Ils sont attachés comme aujourd'hui dans le plan des étrivières. Un appendice qui consiste en deux petites pointes dorées dont il est impossible de déterminer l'usage, se voit sous l'étrier ; est-ce une simple ornementation ? Je n'en ai trouvé aucun exemple.

Enfin le sabot du cheval est protégé par des fers très-épais munis de gros clous.

Cet harnachement du cheval diffère notablement de celui des chevaux de la tapisserie de Bayeux ; les bâts sont plus perfectionnés, la selle est moins grossière; les quartiers, au lieu de s'évaser à la base, sont terminés avec plus de recherche. Il faut remonter à la seconde moitié du XIIe siècle pour en trouver de semblables.

Le couvercle de notre coffret nous donne un exemple de la manière de monter à cheval. Le cavalier qui exécute ce mouvement suit les règles observées de nos jours. Placé à la gauche du cheval, il tourne le dos à la tête de l'animal, met le pied gauche dans l'étrier et au lieu de saisir la crinière, appuie probablement la main gauche sur le devant de la selle, qui, comme nous l'avons vu plus haut, recouvre une partie du cou de l'animal, pose la droite sur le troussequin et, après s'être soulevé, pivotant sur l'étrier qui décrit un demi-cercle, il revient face en tête se mettre en selle. Le cavalier paraît y être commodément assis et le poids de la jambe porte sur l'étrier qui est peu chaussé.

DESCRIPTION DE LA TOUR.

Le premier tableau nous présente un spécimen bizarre de l'architecture militaire à cette époque. Le peintre n'a pu donner qu'en raccourci le dessin de la tour qu'il avait en vue. Celle-ci est composée d'un certain

nombre d'assises dont les quatre premières sont peintes en vert, les autres jusqu'au-dessus de la fenêtre en rouge, enfin la dernière et les créneaux en vert. Toutes les assises, construites en appareil régulier, comprennent un certain nombre de carreaux divisés en deux parties par une diagonale. La partie supérieure est remplie de traits noirs parallèles à cette diagonale, la partie inférieure par un annelet jaunâtre, qui, à partir de la fenêtre, est blanc. Enfin, sur les créneaux cette partie est remplie par un triangle rectangle blanc. Que signifie cette singulière ornementation? Serait-ce pour rendre les reflets des rayons du soleil sur une surface brillante? Quoi qu'il en soit, cette tour paraît être bâtie en pierres de taille, mais vu le manque d'échelle de proportion, il est de toute impossibilité de déterminer la grandeur de l'appareil.

On retrouve sur la tapisserie de Bayeux des exemples, mais très-rares, de ce système de construction. En examinant de près le palais de Saint-Edouard, le donjon de la ville de Dol et surtout le soubassement du palais où Guillaume donne des ordres pour préparer sa flotte [1], on voit que ces constructions consistent en une série d'assises d'appareil régulier, composées de carrés dont plusieurs ont un annelet au centre. Mais la plupart des édifices civils représentés sur cette tapisserie sont construits en bois.

Examinons un instant les villes de Rennes et de Dinan [2]; elles ne sont entourées que d'une palissade : c'est bien là le type du château-fort de cette époque, placé au sommet d'une motte artificielle formée des terres prises en creusant le fossé qui l'entoure. Le donjon lui-même était souvent de bois; pendant les siéges, on le recouvrait de laines mouillées pour le protéger contre les traits incendiaires de l'ennemi.

Mais, dès les premières années du XIIe siècle, de notables changements furent apportés dans l'art de construire. Le donjon de bois se transforme en une tour carrée de pierres; la motte fait place à un mur crénelé, appelé *chemise*, qui enveloppe de tous côtés le donjon; des tourelles, nommées *fillettes*, sont accolées à la maîtresse-tour, et bientôt toute une série de murailles, courtines, tours et autres ouvrages avancés, rendent très-difficile l'accès des châteaux-forts. A la fin de ce siècle, les ingénieurs semblent avoir poussé aux dernières limites les précautions pour rendre les forteresses féodales imprenables. Il suffit, pour se rendre compte des progrès de l'architecture militaire, de comparer les exemples que nous venons d'étudier avec le fameux Château-Gaillard construit aux Andelys sur l'ordre de Richard Cœur-de-Lion, de 1197 à 1200. Là, l'architecte s'était étudié

[1] Montfaucon, t. I, pl. XXXVI; t. II, pl. II et IV.

[2] Montfaucon, t. V, pl. II.

à multiplier les angles rentrants, afin d'exposer le plus possible les assiégeants aux traits de la garnison chargée de la défense [1]. Il ne peut donc plus être question de tour en bois à la seconde moitié du XIIe siècle.

Celle qui nous occupe est construite en pierres de taille; une porte à plein cintre, avec bandeau distinct, donne accès dans la tour ; au-dessus de cette porte règne tout autour de l'édifice une plinthe marquée par deux traits blancs sur un fond noir. A cette hauteur est percée une baie géminée, terminée en plein-cintre dont les retombées intérieures des archivoltes s'appuient sur une colonne torse à chapiteau ionique et à socle assez barbare. Enfin, une barre noire placée au sommet de la tour, et sur laquelle repose le parapet terminé par des créneaux, semblerait figurer une corniche. Cependant aucune saillie dans le profil de l'édifice ne l'indique ; d'ailleurs les proportions sont tellement peu observées qu'il est impossible de chercher ici des points de comparaison et de tirer aucune conclusion qui puisse nous être de quelque utilité.

ARBRES.

1° Les arbres, comme je l'ai dit plus haut, sont de pure convention. Le tronc est formé d'une tige légèrement ondulée, rouge au second tableau, verdâtre au cinquième, avec reflets jaunes; trois feuilles sortent d'un nœud qui termine cette tige, deux sont rouges, la troisième verte. Ces feuilles sont calquées sur les enroulements imitant la feuille de fougère, ou d'acanthe naissante, ornementation si usitée au XIIe siècle dans les lettres majuscules des manuscrits les plus riches. Pourquoi le peintre ne s'est-il pas efforcé, comme dans tout le reste de son œuvre, de se rapprocher autant que possible de la nature? Peut-être que la reproduction d'un arbre présentait pour lui de trop grandes difficultés, ou bien a-t-il préféré copier ce qu'il faisait habituellement plutôt que de surcharger son dessin : car en donnant aux arbres les proportions voulues, il ne pouvait éviter ce grave inconvénient.

FAUCON.

2° La chasse au vol était au Moyen-Age un des passe-temps les plus recherchés des hautes classes. Un seigneur suzerain ne sortait presque jamais sans porter sur le poing un oiseau de proie : c'était un signe de no-

[1] Voir aussi *les Vitraux de Saint-Denis représentant les villes de la Palestine.* (Montfaucon, t. Ier, pl. LI.)

blesse. La tapisserie de Bayeux en présente plusieurs exemples. Dans le tableau où Gui, comte de Ponthieu, fait saisir Harold, et plus loin lorsqu'il le remet au duc de Normandie, ces deux seigneurs ont un faucon sur le poing.

Les oiseaux de proie représentés sur le coffret sont grisâtres, pointillés de noir et ont le bec et les pattes jaunes. Celles-ci sont retenues par une laisse terminée par deux glands. Ces animaux ne sont point chaperonnés, ils regardent le personnage qui les tient et dans cette position ils ne pouvaient s'essorer.

VIOLE.

3° Le ménestrel joue de la viêle ou viole. Cet instrument, nous dit Viollet-le-Duc, était le plus noble des instruments à cordes, celui qui exigeait la plus grande habileté de la part de l'exécutant. Le nombre des cordes de la viêle varie de 3 à 5. Ici il n'y en a que trois fixées à un cordier assez long, elles ne reposent pas sur un chevalet et entrent dans un cheviller recouvert. La boite d'harmonie est ovale, percée de deux ouïes, le manche paraît court. L'archet peint en jaune est muni d'une double corde.

Le joueur appuie son instrument sur l'épaule et non sous le menton comme aujourd'hui. L'archet se trouve posé très-près du cordier ; ce dernier, à cause de sa longueur, ne laissait au musicien qu'un espace assez rétréci pour faire courir l'archet, de plus dans la position qu'occupe la viêle, le démancher était presque impossible. la touche devait se faire sur place : aussi cet instrument ne pouvait avoir beaucoup de sonorité.

J'ai décrit avec le plus grand soin tout ce qui présentait dans ce meuble si curieux un objet de discussion, et pouvait éclairer sur la date de ce coffret ; il ne resterait plus qu'à conclure, mais auparavant je crois devoir jeter un dernier coup d'œil d'ensemble sur cette œuvre si originale.

En examinant attentivement chaque tableau, on n'est pas longtemps sans remarquer que le peintre n'a pas placé chaque personnage, chaque objet au hasard, que les couleurs ne sont pas posées sans discernement.

En effet, dans tout objet d'art, l'œil réclame un certain ordre que l'artiste doit suivre, tout en sachant le dissimuler pour ne point choquer le regard par une trop grande symétrie. Nos pères, hommes d'observation, avaient dû s'en apercevoir de bonne heure et, déjà au XIIe siècle, des traditions commençaient à s'établir. Ainsi dans les deux premières scènes,

les chevaux des cavaliers, l'oriflamme, les boucliers se combinent de manière à former un ensemble de vides et de pleins qui paraît avoir été étudié.

Dans la chasse, l'arbre, et le varlet; le chasseur à cheval vêtu d'un grand manteau et la tente ; le faucon, la tête du cheval et la femme se correspondent parfaitement. La petite colonne elle-même n'est pas placée indifféremment au-dessous de la serrure.

Si nous étudions le coloris, au premier aspect nous voyons que la palette de l'artiste n'était pas très-riche en couleurs : ce sont presque toujours les mêmes teintes. Cependant à cette époque le moine Théophile indique la manière de composer bien d'autres peintures. Pourquoi l'artiste ne les a-t-il pas employées ? Pourquoi par la variété des costumes, ne s'est-il pas efforcé de donner à ses tableaux plus de chaleur, plus d'éclat ? C'est que, ayant étudié avec soin une méthode dont l'expérience lui avait fait connaître les règles précises, il a préféré la suivre fidèlement plutôt que de gâter par des écarts téméraires, une œuvre qui n'est pas sans mérite. L'œil en effet se repose sans fatigue sur les différentes scènes, car l'artiste a évité avec soin de placer les unes à côté des autres des couleurs qui se heurtent. Toujours la couleur dominante qu'il emploie pour ses dessins est complémentaire de celle qui fait le fond. La nécessité seule le force quelquefois à donner une autre teinte, mais il ne semble le faire qu'à regret.

Ainsi les fonds sont verts et rouges, deux couleurs complémentaires. Si le fond est rouge, le vert sera la couleur dominante dans le sujet ; au contraire, toutes les nuances seront rouges si le fond est vert. Ceci nous explique jusqu'à un certain point la couleur bizarre des chevaux. Si parfois le peintre est forcé de mettre la même couleur que le fond, alors les tons sont gradués, des traits noirs ou blancs très-prononcés indiquent la différence, enfin il emploie le jaune seul pour donner plus de brillant.

L'époque à laquelle notre coffret appartient est un siècle d'études; des résultats satisfaisants ont été obtenus. Encore quelques années et l'art parvenu à son apogée produira de véritables chefs-d'œuvre.

CONCLUSIONS.

Comme on vient de le voir, l'histoire de ce coffret, les différents costumes civils et militaires, les nombreux objets qui s'y trouvent représentés, le genre spécial de peinture et de dessin, tout en un mot dans ce petit meuble fait remonter son origine à la seconde moitié du XIIe siècle.

Rappelons ici, en quelques mots, les dates citées dans ce travail et les conclusions que nous en avons déjà tirées, pour déterminer avec précision les deux limites extrêmes qui peuvent lui être assignées.

Dans le costume militaire, le haubert de mailles ne fut adopté d'une manière définitive qu'après la seconde croisade (1150) ; les chausses du même tissu sont postérieures, mais déjà le manuscrit d'Herrad de Landsberg (1150-1170) en donne quelques exemples ; c'est également à cette époque que l'écu change de forme, devient triangulaire, que l'umbo disparaît ; alors le cuir placé immédiatement sur le bois laisse voir les bandes de métal, d'où cette série de signes si usités dans les armoiries les plus anciennes. Enfin les armoiries proprement dites ne datent que des premières années du règne de Philippe Auguste (1180).

2° Au commencement de ce règne, le costume civil se modifie complétement ; il devient beaucoup plus commode et le manteau se porte comme une chape au lieu d'être agrafé sur l'épaule ; alors aussi disparaît la barbe, qui était généralement admise comme un signe de noblesse pendant les années précédentes ; néanmoins nous avons constaté plus d'une exception.

3° Les femmes, de 1130 à 1170, groupent leurs cheveux en deux longues tresses. A cette dernière date, elles commencent à les cacher sous des bandeaux. De plus, toutes les formes si variées de manches tombant jusqu'à terre ne sont plus en usage au même moment.

4° D'éminents critiques nous ont dit que ce meuble était antérieur aux romans de la Table Ronde dont les premiers épisodes n'ont pas été écrits avant 1170.

5° Le genre du dessin appartient à cette époque d'affranchissement pour les arts en France, pendant laquelle les artistes jetaient les bases d'un genre tout nouveau, propre au caractère des peuples de l'Occident. Pendant la première moitié du XIIe siècle, le style comme les coutumes et les mœurs se ressentent du contact de Bysance. Au contraire, à partir de l'année 1150, un grand mouvement se fait à l'intérieur. Les mœurs, les costumes et les arts prennent une physionomie toute occidentale, les bases d'un nouveau style sont jetées, les traditions se forment et, sous le règne de Philippe Auguste, elles sont établies d'une manière définitive. Le peintre qui a exécuté notre coffret marche à pas sûrs, mais il n'est pas encore entièrement libre, il étudie avec soin ; la transition n'est pas complétement opérée. Aussi, sous ce dernier rapport, je ne crois pas notre coffret postérieur à l'année 1170.

Donc, en résumant toutes ces dates, nous voyons qu'il serait téméraire de placer son origine avant l'année 1150, mais il serait également impossible de la faire descendre au-delà de 1170.

Dans quelle contrée se trouvait l'artiste qui a peint ce petit meuble? Cette dernière question est difficile à résoudre, les données étant beaucoup plus vagues. Cependant, dans le courant de cette étude, nous avons constaté que l'habillement des chevaliers a été perfectionné de meilleure heure sur les rives du Rhin : c'est aussi par les provinces voisines de ce fleuve que les modifications les plus importantes dans l'armement se sont introduites en France. De plus, le costume des femmes ressemble beaucoup à celui des dames de ces mêmes contrées ; c'est surtout dans ces pays qu'elles aimaient à porter de longues manches. Enfin, le monument qui nous a fourni le plus de points de comparaison est le manuscrit d'Herrad de Landsberg où nous avons trouvé des costumes militaires et civils, des étoffes presque semblables à ce qui se voit sur le coffret. Si le vandalisme des hordes du Nord ne l'avait détruit, il aurait été très-curieux de comparer ces deux objets.

Donc tout porte à croire, jusqu'à preuve du contraire, que notre artiste vivait dans les provinces de l'Est de la France, peut-être en Champagne, contrée qui, sous le rapport des lettres comme des arts, était, au XIIe siècle, à la tête du mouvement.

Telles sont les conclusions que je crois pouvoir tirer de cette étude qui a mis le lecteur à même, j'ose l'espérer, d'apprécier, à sa juste valeur, un objet qui comptera parmi les monuments les plus curieux de l'art au Moyen-Age.

L'abbé CHAUFFIER,
Ancien élève de l'école des Chartes.

L'ÉGLISE DE SAINTE-MENEHOULD[1]

L'église de Sainte-Menehould est un monument des plus intéressants dont nous croyons qu'il n'a été parlé nulle part. Elle est située au sommet du rocher dont le château occupait une partie et qui en a conservé le nom, et autour duquel on reconnaît encore d'importants débris de fortifications.

La ville de Sainte-Menehould fut d'abord un château qui s'appela *Château-sur-Aisne* et prit le nom de la pieuse fille du comte Sigmar qui avait contribué, paraît-il, à répandre dans ces parages et à affermir le Christianisme. Un centre de population se forma au pied du rocher, et la localité grandissant rapidement devint le chef-lieu de l'Astenois dont la circonscription forma celle de l'un des archidiaconés du diocèse de Châlons et a conservé jusqu'aujourd'hui cette antique dénomination. Drogon, duc de Champagne, restaura le château et y construisit une église dédiée à Notre-Dame, dont la dédicace eut lieu en l'an 866 par l'évêque Erchenraüs. La ville fut bouleversée par d'incessantes guerres jusqu'au XIIIe siècle ; la comtesse Blanche de Champagne dota Sainte-Menehould vers 1208 d'une charte communale, y instituant échevinage, prévôté, etc. Lors de la réunion de la Champagne à la Couronne, le roi remplaça les moines de l'abbaye voisine de Moiremont, qui faisaient le service de la paroisse, par un chapelain royal. La ville eut encore de tristes jours de guerre à traverser, et à subir plusieurs siéges considérables, comme durant la Ligue, en 1652 et en 1653. En 1719, un incendie terrible détruisit la ville basse : elle fut promptement rebâtie sur un plan uniforme qui lui donne actuellement un aspect d'une rare régularité et d'une véritable élégance, et qui fut complété par la démolition des remparts, ce qui donne une large extension à la ville.

L'église occupe l'extrémité sud du sommet du rocher. Elle dut être re-

[1] Voir notre *Histoire du diocèse ancien de Châlons-sur-Marne*, tome II. Paris, Aubry, 1861.

construite au XIIIe siècle, à en juger d'après l'architecture du chœur, et terminée presque entièrement dans la première moitié du XIVe. C'est un édifice extrêmement massif à l'extérieur, mais qui présente un grand intérêt à l'intérieur : on y compte cinq nefs voûtées aboutissant aux transepts. Celle du centre est formée de cinq travées ogivales, soutenues par des pilastres flanqués de quatre colonnes à chapiteaux, celle de l'intérieur de la nef se prolongeant jusqu'à l'intersection des nervures de la voûte ; le haut est éclairé par dix fenêtres ogivales. Les deux premiers collatéraux présentent des dispositions analogues, mais les piliers qui les séparent des basses-nefs sont garnis en dedans de trois colonnettes accolées. La basse-nef de gauche est neuve ; sur l'autre s'ouvrent trois chapelles d'un bon XIVe siècle. La première de ces chapelles est en mauvais état; la seconde a des écussons pour clefs de voûte, l'un chargé d'un chevron accompagné de trois pommes de pin [1] ; au milieu de cette dalle tumulaire, on lit :

> CY GIST — PIERRE FAVDEL [2] — ET — DÉCÉDÉ EN CETTE VILLE LE 4e SEPTEMBRE 1707, AAGÉ DE 100 ANS MOINS TROIS MOIS ; IL A DÉSIRÉ ESTRE ENTERRÉ EN CETTE CHAPELLE. GIST AVSSI MADELEINE HENNEQVIN, SA CHÈRE ÉPOVSE, DÉCÉDÉE DÈS LE 1er JVIN 1660, AAGÉE DE 98 ANS. PRIEZ DIEV POVR LE REPOS DE LEVRS AMES !

On voit également dans cette chapelle un tableau de la Vierge avec cette inscription :

> CE PRÉSENT TABLEAV A ÉTÉ DONNÉ PAR JACQVES SALMON, MARCHAND A LA POMME DE PIN, ET CLAVDE SLACOT, SA FEMME, 1651.

Cette chapelle fut doublée au spirituel au commencement du XVIIe siècle, en ce sens que par testament, Claude de Godet y fonda une chapelle dédiée à S. Claude, en la dotant du fief de la Grange-au-Bois, près de la ville ; son oncle Godet de Renneville exécuta cette clause en 1610 et fit placer les armes de sa maison qui décorent la clef de voûte ; tous deux y furent enterrés, et encore avec eux leur parent Claude de Godet, seigneur d'Écury. La famille Godet était une des plus considérables de la noblesse du diocèse de Châlons et elle forma de nombreuses branches. Godet de Renneville avait été lieutenant-général au baillage royal, et, pendant la Ligue, avait par son énergie conservé la ville au roi, qui l'en nomma

[1] Armes des Godet : d'azur au chevron accompagné de 3 pommes de pin d'or.

[2] Pierre Faudel avait été l'échevin chargé de complimenter Louis XIV, lors de son entrée à Sainte-Menehould, après le siége de 1653.

gouverneur. Quand Henri IV vint en 1603 à Sainte-Menehould, comme Godet le haranguait, il l'interrompit en lui disant : « Plût à Dieu que cha-« cun eût fait comme vous ; nous n'aurions pas tous les maux que nous « souffrons ! »

Dans la troisième chapelle, également en médiocre état, est une pierre tombale représentant un homme en robe bordée de fourrures, avec sa femme ; sous un fronton admirablement travaillé, on lit :

CY. GISET. FEVS. NOBLE. PERSONNES. MAITRE. JEHAN.
TOIGNEL. CONSALLIER. DV. ROY. NRE. S. LIEVTENANT. DV.
BAILLI. DE. VITRI. ET. S. DE. SVGNY. ET. DE. CHEPPES. EN.
RETHELOIS. ET. DAMOISELLLE. COLETTE. LE. TVR. SA. FEMME.
FONDATEVRS. DE. CESTE. CHAPELL. QVI. TRESPASRET. LED.
DEFFVNT. E. LAN. M.CCCC.LXIII. O. MOIS. DE. MAY. ET. LADITE.
DAMOISELLE. E. LA. CCCC.L. E. V. O. MOIS. DE. MAY. P. P^r. EVLX.

Les transepts sont d'une belle hauteur et en bon état : une chapelle, élevée de deux marches, s'ouvre de chaque côté du chœur en face de l'arcade des nefs. Une grande fenêtre flamboyante éclaire le bras droit. Celui de gauche, fermé par une porte, renferme, appliqué dans le mur, un trépassement de la Vierge : la mère de Dieu couchée, la tête et les pieds soutenus par des enfants qui lisent : derrière, sont rangées huit pleureuses tenant des livres : le tout sous une arcade ogivale trilobée, l'extrados garni de choux et de guirlandes de roses finement fouillées, s'enroulant autour de la voussure.

La chapelle qui est à droite du chœur a été fondée en 1352 par Colart de Saulx, seigneur du Perthois aux environs de Vitry, qui y fut inhumé huit ans plus tard. Depuis la fin du XIVe siècle, elle fut affectée à la corporation des vignerons qui avaient la charge de l'entretenir ; ils firent peindre les voûtes ; de nombreuses dalles funéraires jonchaient le sol. Sur l'une, on lisait avant le récent repavage :

.... S : QVQTE : LIVRES : XII : SOLS : VI : DENIERS : POVR : CELEBRER :
CHVN : JOVR : VNE :

Cette chapelle est éclairée, comme celle de gauche, par deux fenêtres ogivales géminées, surmontées de roses à quatre lobes : des culs-de-lampe soutiennent les arêtes des voûtes : tous deux communiquent avec le chœur par une petite porte ogivale trilobée. La chapelle de gauche servait aux cérémonies de corporation de la ville : on y voit un ancien tableau du XVIIe siècle, représentant la ville de Sainte-Menehould protégée par sa sainte patronne qui semble s'adresser à des personnages dans lesquels je crois

reconnaître Louis XIII et Richelieu. Derrière est un réduit appelé le Trésor : c'est une petite salle avec voûtes du XVe siècle.

Trois autres chapelles existaient dans l'église : celle de Notre-Dame des Champenois, fondée au XVe siècle ; celle de Ste-Barbe, en 1352, par Thierri Fretel, toutes deux à la collation de l'abbé de Moiremont : celle de Ste-Madeleine, instituée par Jean Fretel, fils du précédent, pannetier du roi, à la collation de l'évêque de Châlons.

Le chœur de Notre-Dame est très-beau et serait encore de meilleur aspect, si de grands tableaux modernes ne masquaient pas quatre de ses vastes baies. Il est éclairé par cinq larges fenêtres ogivales, encadrées de deux archivoltes avec colonnettes à chapiteaux à nœuds, et séparées par des faisceaux de colonnettes semblables. Tout autour règne une élégante arcature du XIIIe siècle, masquée actuellement par de disgracieuses boiseries sans aucune valeur artistique.

Les dessins des chapiteaux de cette église sont très-variés : des crochets, des feuilles de chêne, des fers de lance ; dans les collatéraux on trouve quelques têtes humaines. Dans la chapelle des Vignerons, il en est un particulièrement remarquable : un chêne chargé de glands, vers lequel se dirigent trois porcs conduits par un paysan. Cette chapelle a pris de ce petit monument le nom de *chapelle des Cochons*, et cette désignation n'était pas seulement dans le populaire, car on lit dans le testament de Marie Lescarnelot, femme de Germain Beaudier, seigneur de Berzieux, en date du 6 août 1638 : « Item, veut et entend ladite testatrice que ses trois faucheries de pré de Verrières et sa maison soient données pour la fondation d'une chapelle à la même chapelle qui est appelée la *chapelle des Cochons*, en l'église de Sainte-Menehould, séquestrée et séparée cependant pour toujours de la dite chapelle des Cochons quant au bénéfice. »

L'extérieur est trop massif d'aspect : l'église est surmontée, à la croisée, par un clocher carré, peu élevé et percé sur chaque face par une ouverture formée de deux ogives trilobées surmontées d'une petite rosace. Un cordon de billettes court tout autour de la corniche : l'abside est soutenue par des contreforts ; une tour ronde est dans l'angle gauche : on y lit cette inscription :

EPITAPHE DE MESSIRE JEHAN PRESCHEVR QUI DÉCÉDA LE 17 AVRIL 1595 ET MESSIRE OLIVIER COLSENNET, LE 30 OCTOBRE 1605. LES DERNIERS DU NOM DE LEUR FAMILLE, AÏANT TRÈS-BIEN VESCU ONT GRAVÉ DANS LEUR VILLE LEUR NOM, LEUR HONNEUR. ENFIN POUR ESTRE MIEUX, LEURS CORPS SONT ICI POSÉS ET LEURS AMES AUX CIEUX.

Le portail est masqué par un porche moderne; il consiste en une arcade formée par trois archivoltes ogivales, reposant sur des colonnes engagées avec chapiteaux à crochets : au-dessus trois fenêtres en plein-cintre accolées, celle du milieu dépassant les autres ; plus haut encore, dans le pignon, une ouverture carrée. Dans le mur à gauche du porche, un tombeau du XVe siècle; c'est une grande arcade trilobée avec roses à quatre lobes, accostée de deux plus petites, trilobées, entourée dans une grande arcade avec choux, posés sur des montants à pinacles. Au-dessus du tombeau, une galerie aveugle, formée d'ogives trilobées : l'inscription et l'écusson sont complétement effacés.

On eut plusieurs fois à réparer l'église, mais sans en changer le style architectonique heureusement : les principaux travaux furent exécutés en 1638, en 1740 et en 1766 ; les cloches datent de 1757. Tout autour de l'abside, on remarque, engagés dans la muraille comme de simples blocs de maçonnerie, des fragments de pierres sculptées, provenant sans doute du château et de la chapelle primitive : il serait curieux de retirer tous ces débris dont quelques-uns peuvent être importants.

Sainte-Menehould ne renferme aucun autre monument; l'incendie de 1719 avait détruit presque tous les édifices; la révolution fit démolir les couvents des Capucins et celui de la Congrégation bâti en 1627. Ce dernier était, paraît-il, particulièrement remarquable par ses proportions et son architecture. L'hôpital et sa chapelle datent du XVIe siècle, mais n'offrent pas d'intérêt. L'Hôtel-de-Ville, assez beau, a été reconstruit au siècle dernier.

É. DE BARTHÉLEMY.

L'ART CHRÉTIEN

A L'EXPOSITION RELIGIEUSE DE ROME

EN 1870

STATUAIRE.

Un grand publiciste, M. Louis Veuillot, a très-judicieusement apprécié Canova, son école et la sculpture contemporaine. Il me permettra de prendre dans l'*Univers* les lignes suivantes auxquelles je n'aurai à ajouter que des preuves :

« En sculpture, ils (les Romains) suivent Canova ; mais à quel filet d'eau se trouve réduite cette source maigre et molle ! Canova est le père de la sculpture en *taille-douce*, qu'il fit admettre à décorer les monuments, les tombeaux et les autels, avec le caractère d'inspiration qu'il fallait pour illustrer les romans et les boudoirs de l'empire. Je ne peux regarder une œuvre de Canova, même *la Religion* du tombeau de Clément XIII, que je ne voie aussitôt apparaître *Claire d'Albe*, *Corinne et le Dernier Abencerrage*. Je vois Mme Cottin, Mme de Staël, Mme Récamier ; Châteaubriand leur lit une page du *Génie du Christianisme* et j'entends dans les airs : *Partant pour la Syrie*.

« Canova était certainement un homme d'esprit. Il aima mieux gratter, amollir et polir du marbre, que d'être général ou préfet pour devenir sénateur. Je ne le blâme pas. Mais qu'il fallût voir en lui un statuaire, je consentirais plutôt à dire que Scribe fut un poëte ; je n'oserais plus traverser le salon des Muses ni m'arrêter devant la Vénus de Milo, l'Achille, le Laocoon et le Gladiateur mourant. C'est de ce voltigeur que découle la statuaire italienne, mais elle est présentement fort au-dessous de lui. La taille-douce est devenue vignette. Voilà le dernier mot du mou, du *veule*, du mesquin et du commun. Il y a même des statuaires qui s'exer-

cent au trompe-l'œil; quelques-uns y réussissent déplorablement. J'ai vu à l'Exposition de Rome deux marbres représentant des femmes enveloppées de gaze. C'est parfait, et vous jureriez, à cinq pas, qu'en effet ces figures sont enveloppées. Hélas! que ne sont-elles enveloppées de couvertures de laine ou plutôt de paillassons! L'on verrait moins leurs formes grêles, sans noblesse et sans pudeur. »

On ne peut mieux penser et mieux dire. Canova, à part ses deux célèbres statues de papes en prière, Clément XIII et Pie VI, n'a produit que de l'art païen. Au lieu de puiser ses inspirations dans le christianisme, il est remonté à des sources qui ne pouvaient lui donner qu'une belle forme et le laissaient impuissant à spiritualiser la matière. Ses marbres sont mous, énervants, indécents même, et il en est à St-Pierre du Vatican qu'on a dû, par pudeur, revêtir d'une chemise de fer-blanc. Lui encore était artiste, car il avait la flamme du beau sensuel et le goût de l'antique. Mais son école, si par habitude elle taille le marbre avec facilité, ne sait lui insuffler une pensée qui le vivifie.

L'art contemporain, à Rome, n'offre plus que deux noms de statuaires, Tenerani et Jacometti et encore est-on obligé, malgré soi, de faire des réserves à leur endroit.

Le premier est mort en 1869, laissant après lui deux chefs-d'œuvre, l'Ange de la Résurrection, placé sur un tombeau à Ste-Marie de la Minerve et S. Benoît, dressé derrière son autel à St-Paul-hors-les-Murs. Il va sans dire que je fais bon marché de son tombeau de Pie VIII, où le Christ, lourd et pesant, s'apprête à tomber sur le dos du pontife qui, rebelle à sa voix, ne l'écoute pas et préfère se montrer aux spectateurs. Tenerani s'était émancipé ; il avait rompu avec la froide statuaire des Grecs et on sentait en lui l'étude du vrai art chrétien qui a son expansion la plus pure et la plus idéale au Moyen-Age.

M. Jacometti est connu de tous les étrangers, qui n'ont que des éloges à donner à ce groupe de l'*Ecce Homo*, où Pilate exhibe le Christ aux Juifs et à cet autre groupe du *Baiser de Judas* qui lui fait pendant au pied de la *Scala Santa*. Les figures sont telles qu'on les suppose aux personnages mis en scène, et l'on a pour ainsi dire sous les yeux la réalité vivante du rêve que l'on s'est formé dans son imagination. Les costumes, parfaitement entendus, sont ceux de l'époque et ils ajoutent un charme nouveau à cette composition savante qui porte à la piété par l'attitude calme et résignée du Sauveur, non moins qu'à l'indignation contre ses vils bourreaux.

Les plâtres et les marbres encombrent l'entrée, où la plupart des statues sont si nues qu'elles semblent grelotter sous le courant d'air froid qui tra-

verse ce passage. On les retrouve encore dans un des bras du cloître et l'Académie de S. Luc, en se mettant à part dans une salle, n'attire que davantage l'attention sur la pauvreté de son exposition.

Sans doute, la main qui modèle et façonne le marbre est une main exercée, habile, qui a étudié les modèles vivants et inanimés. Mais, presque partout, on sent une tendance marquée pour une reproduction servile de l'antique, qui, ayant à répondre aux besoins d'un autre culte, devient ainsi en complet désaccord avec la religion du Christ, toute spirituelle. On voit aussi, du premier coup-d'œil, que la nudité se glisse de toutes parts, sous le moindre prétexte et très-souvent même hors de propos. Aussi les sujets sont-ils choisis de préférence parmi ceux qui se prêtent le mieux à la nudité, telle que la pratiquait l'antiquité. C'est un devoir pour nous de protester contre cet abus criant qui a révolté le public, au point d'exiger en certaines circonstances un prolongement de vêtements, fait en papier ou en plâtre. La commission a été large dans ses admissions et certaines statues auraient dû être résolument bannies d'un local où tout devait contribuer à l'édification.

Tout compte fait, je note peu de sujets d'église et, par contre, un grand nombre de sujets qui ne sont religieux que par occasion ou en raison de leur étiquette. Enlevez cette étiquette menteuse et vous pourrez donner à la statue le nom qu'il vous plaira. Qu'a de religieux, par exemple, cette jeune fille de M. Lombardi qui est censée représenter la *pureté?* Est-elle pure parce qu'elle tient un lis à la main et qu'elle lève les yeux au ciel? Soit, mais dans le monde religieux, il est convenu qu'une poitrine découverte est un signe plutôt d'impureté et de lascivité. Voici une moissonneuse que la chaleur a fait décolleter, gracieuse figurine qui a son type dans la campagne romaine. Mais la gerbe qu'elle porte au bras est bien insuffisante pour caractériser celle à qui M. Morani a donné le nom de Ruth.

M. Lombardi a pensé qu'en couvrant une tête d'un voile transparent, il donnerait l'idée de la *modestie* chrétienne. On ne peut que rire de ce trompe-l'œil, qui atteint à peine à la hauteur de la statue si vantée que l'on admire à Naples et ce que j'aperçois sous l'étoffe, claire et légère, me rappelle trop un vers de Virgile :

Fugit ad salices et se cupit ante videri.

Elle se cache pour mieux aiguiser la curiosité et, au lieu de mettre en pratique une vertu, elle joue avec un des artifices de la vanité et de la luxure, qui est la coquetterie.

L'allégorie est quelque chose de si abstrait qu'il est difficile d'y réussir.

L'*innocence* de M. Petrich me fait l'effet d'une enfant sans intelligence, dont l'esprit n'est pas développé et ne se développera sûrement pas. Qu'elle grandisse ainsi et l'on sera obligé, à cause de son regard hébété, de lui donner des soins particuliers dans une maison de santé.

M. Sarrocchi est auteur d'un groupe de deux enfants qu'il a intitulé *la lecture catholique*. L'enfance est toujours gentille, et l'on s'amuse à voir feuilleter un grand livre par ces mains potelées, impropres encore au travail. Mais dans leur précipitation, à peine éveillés, ils ont dû sauter à bas du lit, sans se préoccuper le moins du monde, l'un, le garçon, qu'il était tout nu, et l'autre, la fille, qu'elle n'avait sur elle qu'une chemise. Tous les deux ont ensuite laissé le livre pour prier, et nous voici maintenant en face d'un groupe analogue que le catalogue appelle *la prière*. Pauvres enfants ! Tout à l'heure ils se divertissaient, maintenant ils ont l'air de fameusement s'ennuyer. Un peu plus ils entr'ouvriraient leur fraîche bouche pour bâiller, tant ils sont déjà fatigués de la contrainte qu'on leur a imposée de se mettre à genoux, de joindre les mains et de répéter, comme de petits perroquets, des paroles qu'ils ne comprennent pas.

MM. Fetonti et Rinaldi ont exposé chacun une statuette, historique pour le nom peut-être, puisqu'on veut que ce soit Jeanne d'Arc, mais nullement pour le costume. N'ont-ils pas pris au sérieux les fantaisies arbitraires de nos artistes troubadours d'il y a quarante ans? Ajoutez à cela un air sentimental qui prouve qu'ils connaissent à peine sa vie héroïque.

L'Académie de Saint-Luc ressemble assez au célèbre mur dont la Chine est entourée. Elle croit maintenir les traditions et empêcher les idées modernes d'envahir le sanctuaire de l'art. On la respecte, parce qu'elle est officiellement constituée pour avoir de l'autorité; mais le public, qui tient peu compte de ses lois et de ses jugements, passe outre, va où son attrait le porte et établit des succès en dehors d'elle. Peu de personnes se sont arrêtées devant ses œuvres et il n'y avait qu'une voix pour blâmer l'Ange-gardien de M. Bienaimé, papillotté comme le bambin qu'il tient à la main et qui doit être un enfant trouvé, si j'en juge par le dénûment dans lequel sa mère l'a laissé. Voici de M. Luccardi une scène du déluge. Le couple est effaré, il court; la femme n'a eu que le temps de mettre un jupon; quant au mari, c'est fort heureux qu'il ait pu trouver une feuille de vigne pour se couvrir. M. Cianciani a pris sans doute le modèle de son Immaculée-Conception au *Politeama* des bords du Tibre, où il aura été frappé par l'adresse et la légèreté de ces écuyères qui se tiennent sur la pointe du pied et se drapent, où plutôt ne se drapent pas, dans une écharpe que le vent fait flotter. M. Rinaldi a traduit la parabole de la vierge sage et de la vierge folle. Oh ! oui, cette dernière est réellement folle, car elle a renoncé

à la robe montante de sa compagne pour prendre une robe plus mondaine et par conséquent décolletée. Voilà la fleur de cette Académie qui enseigne aux jeunes gens que l'art magistral est là seulement et non ailleurs.

Il y avait autrefois à Florence une Académie qui s'était appelée elle-même *della Crusca*, parce que son rôle était de purger la farine qu'elle moulait du son qui s'y mêlait. Je crains bien que l'Académie de Saint-Luc n'ait laissé beaucoup de son dans sa mouture. Qu'on en juge par ce seul fait. Le sentiment du public a été unanime pour louer une statue anonyme de Fabiola qui, accoudée sur une chaise, réfléchit à sa conversion. Il y a bien deux défauts saillants dans la coiffure et la chaussure, dont les statues romaines fourniraient de meilleurs modèles, mais on oublie ces détails pour admirer l'ensemble, profondément sympathique et traité d'une manière large, vraie, naturelle, en dehors de ce système de convention qui emprisonne le talent et n'aboutit qu'à la monotonie. L'Académie a passé, fière et dédaigneuse, devant cette magnifique statue et elle s'est arrêtée, au contraire, devant une autre Fabiola, dont le mérite principal est de reproduire une composition antique. Là, M. Galletti n'a eu presque aucune difficulté à vaincre, puisque sa dame romaine pourrait être tout aussi bien une muse pensive.

Mme Imohf, de Rome, a figuré Jésus-Christ enfant, gesticulant et discutant sans doute avec les docteurs dans le temple; mais il n'y a ici ni docteurs ni temple, et c'est à la pensée à suppléer par un effort à ce qui manque. Il était bien plus simple qu'il levât la main pour bénir. Sa tunique, j'allais dire sa chemise, est bien courte ! Effet de jambes.

La légende de Ste Cécile est si poétique et la statue d'Etienne Maderno si belle, qu'on ne doit pas être étonné de la rencontrer reproduite si souvent. Elle est couchée, comme on la trouva dans son cercueil, la tête détournée, laissant voir la large plaie de son cou et, par ses doigts allongés, professant le mystère de la Trinité. C'est une de ces œuvres qu'emportent le plus volontiers les étrangers, comme souvenir de leur pèlerinage à Rome.

Il existe dans la crypte de Saint-Martin-des-Monts un buste ravissant de S. Jean l'évangéliste, modelé et émaillé par Luca della Robbia. M. Tostoli, de Florence, en le copiant, a fait une œuvre digne d'éloges. Ne vaudrait-il pas mieux que les artistes s'en tinssent là, quand ils sentent leur impuissance à créer ou à faire mieux que leurs devanciers?

M. Lucchetti profitera de ce conseil, car sa statuette du Bon Pasteur constitue une innovation blâmable. Pourquoi avoir mis dans les bras la brebis que l'on est accoutumé à lui voir sur les épaules ?

M. Guglielmi ne me semble pas fort sur le symbolisme chrétien. Que si-

gnifie un candélabre destiné au cierge pascal, ayant la forme d'un vigoureux cep de vigne qu'escaladent de petits enfants nus afin d'en saisir les raisins. Sur le plateau de la bobèche est posée une gerbe d'épis, au milieu desquels s'implante la cire bénite. Je vois bien là les attributs ordinaires de l'été et de l'automne. Ne faudrait-il pas plutôt y figurer ceux du printemps, puisque la Résurrection du Sauveur correspond à cette époque de l'année et que, comme l'a si bien dit un poëte liturgiste du XIIe siècle, la joie qu'éprouva la nature lorsque le Christ sortit triomphant du tombeau, lui fit revêtir une nouvelle parure de feuillage et de fleurs, *Christo reflorent omnia*.

M. Oscar Sosnowski fait de la sculpture en amateur et en grand seigneur, c'est-à-dire qu'il produit beaucoup et donne de même. Je voudrais signaler quelque œuvre de mérite; tout au plus puis-je m'arrêter à un bas-relief de la Vierge qui tient dans ses bras l'Enfant-Jésus. A ce propos je ferai observer que beaucoup de Vierges sont représentées sans enfant. On peut même dire que c'est une mode qui commence à prendre pied. Qu'on se donne la peine de relire la bulle qui définit le dogme de l'Immaculée-Conception et l'on y verra que Marie n'a été préservée du péché et n'est restée Vierge qu'à cause de sa maternité. L'art devrait tenir compte de textes aussi bien faits pour le guider.

Mlle Amalia Dupré, de Florence, est à bonne école pour apprendre à bien manier le ciseau, puisqu'elle travaille sous les yeux de son père. Son S. Pierre captif est excellent comme draperie; mais ôtez l'étiquette, je vous défie d'y voir autre chose qu'un galérien, réfléchissant sur les moyens de s'évader. S. Pierre a un type à part que j'ai essayé d'esquisser dans mon *Iconographie des SS. Apôtres*. Ce type est à la fois historique et archéologique, et notre devoir est de le conserver scrupuleusement, tel que les siècles nous l'ont transmis. Il est difficile de trouver une physionomie mieux caractérisée : figure ronde, yeux saillants, barbe et cheveux courts et frisés, traits gros et forts, nez un peu aplati, sourcils se rejoignant. On sent là, sous cette apparence rude, le pêcheur de Galilée que le Christ a transformé en pêcheur d'hommes. Plus d'un S. Pierre de l'Exposition ne peut répondre à ce signalement et je regrette que M. Choyer, ainsi que M. Armand-Calliat, qui tous les deux avaient déjà visité Rome pourtant, ne se soient pas mis en règle de ce côté. La statue de bronze, dont les fidèles baisent le pied dans la basilique Vaticane, frappe tellement qu'on ne peut l'oublier, et pour nous elle a toute la valeur d'un portrait authentique. La mauvaise copie qui est à Notre-Dame des Victoires, à Paris, n'en donnera malheureusement qu'une pauvre idée.

La France n'a pas brillé pour sa statuaire, trop maigrement représen-

tée. Le jury n'a même pas voulu qu'il en fût question dans la section des beaux-arts et, comme il s'agissait de maquettes en plâtre, on a affecté de les renvoyer à la section de l'Industrie.

M. l'abbé Choyer, d'Angers, était habitué à faire de l'ameublement d'église. Pour la première fois, il a osé se lancer dans la sculpture de ronde-bosse. En choisissant pour motif de son groupe les *Adieux des deux Apôtres* sur la voie d'Ostie avant leur martyre, il est tombé sur une belle et neuve idée, à la fois pleine de sentiment et d'à-propos. L'artiste, qui est en même temps archéologue, me permettra de compléter l'observation précédente en insistant sur le type de S. Paul. La taille de l'Apôtre est petite et sa complexion délicate; ses yeux sont vifs et intelligents, son front élevé et chauve, son nez allongé, ses cheveux droits et peu fournis et sa barbe prolongée en pointe ou *jonciforme*, comme disent les Grecs.

M. Cabuchet a envoyé le modèle, en plâtre bronzé, de la statue agenouillée qui a été placée sur le tombeau du curé d'Ars. Cette statue n'a rencontré à Rome que peu ou point de sympathie. Le sentiment en est tellement exagéré que le corps se tient mal en équilibre et qu'il lui faut, pour faire contre-poids, des pieds démesurés. La figure a beau être illuminée par une espèce d'extase, ce n'est qu'un masque sous lequel on retrouve, malgré soi, le rire sarcastique de Voltaire. L'art a ses licences. On voit que le sculpteur n'a pas passé par le séminaire. Si nous nous fussions tenus dans cette posture à la chapelle de Saint-Sulpice, même devant le Saint-Sacrement, comme nous eussions vite été rappelés à l'ordre! Le prêtre a une dignité dont il ne doit pas se départir, même dans une statue : autrement c'est tout aussi drôle qu'un soldat qui, devant monter la garde, l'arme au bras, gambaderait à califourchon sur son fusil.

J'en finis avec la sculpture, non que le sujet manque, mais je craindrais que le blâme se présentât trop souvent sous ma plume. J'en dirai autant de la peinture de chevalet, pour laquelle je tâcherai d'être aussi bref que possible.

PEINTURE DE CHEVALET.

C'est encore M. Louis Veuillot que je vais lancer en avant, afin de m'abriter derrière l'autorité de son talent et de son nom.

« Le beau cloître des Chartreux était plein de statues et de peintures. Je dirai franchement que je n'y ai rien vu qui pût ravir personne, surtout rien de nouveau. A part quelques grands dessins d'un jeune peintre romain, Fracassini, mort à vingt-quatre ans, l'année dernière, et qui

promettait un artiste, ces œuvres d'un pinceau et d'un ciseau plus ou moins habiles, manquent souverainement de ce que l'on s'attendait à trouver en Italie et à Rome, où tant de précieux modèles sont entassés. Point de couleur, point d'ampleur, point de style. Pour le moment, cette grande sève si abondante et qui a si longtemps coulé, quoique diminuant toujours, semble complétement épuisée. En peinture, rien ne rappelle aucun maître même médiocre, même de loin. L'Italie, cette terre des modèles, n'a pas aujourd'hui un copiste passable. »

L'Académie de Saint-Luc occupe un salon tout entier ; pourtant l'on s'y arrête peu, car l'on cherche d'habitude la vie et le progrès et ici l'on ne trouve que l'immobilité et des formes conventionnelles. On a déterré, je ne sais où, quelques tableaux du baron Camuccini qu'on croyait tout à fait mort, et un dessin du professeur Minardi, qui figure l'entrée de Pie VII, mais avec une telle prétention à l'effet et à l'allégorie que l'artiste n'a pas su éviter le grotesque. Le chevalier Bompiani, de Rome, a singé la Vierge à la Chaise; quant à sa Judith, ce n'est pas la femme forte de l'Évangile qui sauve un peuple, mais une lorette blanchie à la poudre de riz, capable de faire d'effroyables ravages dans les âmes auxquelles elle tendra des piéges. Le commandeur Podesti est coupable d'avoir annexé ses fresques de l'Immaculée-Conception aux chambres de Raphaël. Un tel voisinage est singulièrement périlleux, surtout quand on ne prépare sur sa palette que des tons couleur de brique. Les esquisses sont malheureusement là pour rappeler ce qu'il eût mieux valu effacer. Je préfère son martyre de S. Sébastien, quoique le jeune capitaine soit bien nu, et l'apothéose de S. François de Girolamo, où les anges qui emportent le Saint au ciel étalent complaisamment leurs cuisses dodues et leurs jambes longues, à la façon de ces grands jeunes gens nus qu'on a toujours peur de voir dégringoler du haut de la voûte de la salle royale, au Vatican.

M. Carta peint le ciel en violet et M. Sarti S. Joseph en vieillard vulgaire. Du premier, nous avons encore la Justice et la Paix, qui sont bien peu vêtues pour des vertus. L'Immaculée-Conception de M. Capalti est gracieuse et sort de la routine. Quant au chevalier Angelini, de Rome, je suis heureux de n'avoir que des éloges à lui adresser pour ses vues de la façade du dôme d'Orviéto, de la chapelle de Saint-André-Avellin et de l'église de Saint-Jean des Florentins.

C'est purement par politesse que j'ai placé l'Académie au premier rang, car, je ne le dissimulerai pas, toutes mes préférences et aussi celles du public ont été pour quelques tableaux de genre, vers lesquels on revient toujours avec un nouveau plaisir. Je citerai, comme empreints d'une cou-

leur locale aussi naturelle que bien traitée, la *Prédication au Colysée* de M. Guerra, le *Saint Viatique* porté chez un pauvre dans les environs de Tivoli, par M. Molinari, et une charmante religieuse qui, le samedi, vient allumer sa lampe devant l'image de Marie à qui elle a déjà offert un bouquet de violettes, par M. Ceccarini. Tout cela est frais, vivant, gracieux, séduisant. Les peintres qui ont figuré le Mont-Cassin et la Promenade du Pape au Pincio peuvent sans crainte venir prendre des leçons de tels maîtres.

M. Ceccarini a encore exposé la messe d'un vieillard dans sa prison avant le martyre, scène éclairée par la faible lueur d'une lampe, mais réellement illuminée par les vives clartés de la foi, qui anime tout ensemble le prêtre et cette troupe d'élite qui partagera bientôt son sacrifice.

Le style du Moyen-Age, à fond d'or sur panneau, commence à prendre vogue. Le Jugement dernier, de M. Witmer, se distingue par de précieuses qualités. Un peu plus de sévérité dans le style ne nuirait pas à l'ensemble et les tons gagneraient beaucoup à être moins tranchés. Je ferai le même reproche à M. Seitz pour son triptyque si fin et si étudié, où la Madone est entourée de plusieurs Saints. Il n'y a que les Allemands pour tenter de faire revivre un style oublié et travailler avec autant de patience et de persévérance.

M. Flatz, Allemand d'origine, mais résidant à Rome depuis longtemps, s'est constitué le disciple passionné du Pérugin. Il le possède si bien qu'il se l'est pour ainsi dire approprié et toute sa manière est réellement pérugineque. Sa touche a des délicatesses inimaginables et sa piété glisse à l'aide de son pinceau sur cette Vierge et cet Enfant-Jésus, si doux et si aimant, qu'on doit prier de bon cœur agenouillé devant eux. Encore un autre Allemand qui, dégoûté du monde, s'est retiré chez les Bonaventurins du Palatin et y travaille, humble et retiré, sous le nom inconnu de *fra Pietro*. Courage, bon religieux, vous êtes sur le chemin qui conduit à Dieu et aux âmes, et j'applaudis bien volontiers des deux mains à votre Majesté de la Vierge qui rappelle la suave manière du Pérugin.

L'art était autrefois l'apanage du cloître. Saluons donc avec vénération les religieux qui font tous leurs efforts pour y conserver une étincelle du feu sacré. A ce titre nous mentionnerons très-honorablement un Carme, un frère de Ste-Thérèse, qui a représenté la réformatrice de son ordre montant au ciel ; bonne toile, pieusement conçue et sobrement traitée. Le corps est si léger qu'il s'élève par sa propre vertu, sans soutiens d'aucune sorte.

M. Mancinelli est un peintre de talent qui, pour réussir complétement,

aurait dû prendre les conseils d'un archéologue. Faute d'un regard tourné vers le passé, il a fait de la *mort de S. Augustin*, l'agonie d'un évêque au XIXe siècle, et sa *vestition de Ste Claire*, outre qu'elle ne donne pas le portrait si connu de S. François, resserre ses personnages dans un espace si étroit qu'ils doivent y étouffer, faute d'air.

Avec M. Hauschild, nous revenons au style historique. Ceux qui connaissent Saint-Marc de Venise le retrouvent ici, animé par une population pressée, avide de contempler le général Morosini offrant les trophées de sa victoire au patron de la république.

Les mêmes qualités recommandent encore la conversion d'un jeune homme par les soins du cardinal Borromeo (Guardassoni, de Bologne) et Fabio'a, effrayée à la vue du corps inanimé de Syra que Fulvius a transpercée de son poignard (Maccari, de Rome). Il y a de la vérité et de l'expression dans ces deux toiles souvent et longuement regardées par les visiteurs.

Je n'ajouterai plus qu'un mot pour flétrir, comme il convient, le tableau de M. Rossi, de Rome, intitulé : *Jésus-Christ dans la maison de Marthe et Madeleine* et qui, en raison de son inconvenance, serait mieux qualifié : *Un amoureux entre une brune et une blonde*. De tels abaissements font mal et indignent. Je ne saurais dire combien de fois l'on a répété à mes oreilles : « Voici un tableau scandaleux. »

L'art de la miniature est incontestablement une des merveilles de l'Exposition et il doit ce succès à la fois aux modèles qu'il reproduit et à la perfection du travail. M. Léopold Palmerini, de Rome, a copié dans les *stanze* de Raphaël, la tentation d'Adam et d'Ève et le jugement de Salomon. Comme fraîcheur de coloris, c'est à faire pâlir l'original. M. Jean Lago, de Padoue, n'a pas redouté non plus d'entrer en concurrence avec Romanino, de Brescia, dont le beau tableau orne le Musée de sa ville natale. Agnès Postempski a reporté sur vélin la Ste Famille de Sassoferrato et l'Annonciation du Guide avec une scrupuleuse fidélité. M. Perazzoli, de Rome, a traité en style libre deux pages où il a figuré le Christ en croix et la Vierge de douleurs. M. Coelmon est l'auteur d'une miniature sur ivoire, côtée 30.000 francs et offrant une réduction de la célèbre Transfiguration de Raphaël. Il serait injuste d'oublier Mme Laure Muccioli qui a également peint sur ivoire la mort si touchante de Ste Cécile.

Toutes ces miniatures affectent la forme de tableaux que l'on encadre, soit pour les suspendre aux murs, soit pour les déposer sur la table d'un salon. M. Ridolfi, de Lucques, ne vise pas si haut et il s'est contenté de reproduire un office de la Vierge du XVe siècle, avec son écriture go-

thique et sa bordure de vignettes fleuries. Son style est un peu mou et sa main demande à s'exercer encore sur cet art ancien qu'il aime, mais ne rend pas avec assez de fermeté.

J'ose à peine citer le P. Calenzio, de l'Oratoire de Rome, pour ses fac-simile de manuscrits appartenant au couvent de la *Chiesa Nuova*. Ce n'est ni dessiné, ni colorié, et le Moyen-Age n'a jamais été aussi barbare.

On sait la richesse des archives de l'abbaye du Mont-Cassin, dont les Bénédictins ont entrepris la publication. Quarante-deux miniatures, exécutées par le P. Piscicelli, calquent pour ainsi dire les miniatures existant dans les manuscrits du VIe au XVIe siècle, œuvre qui a demandé beaucoup de temps et de patience, mais que pouvait seul entreprendre un archéologue. Le dessin, un peu hésitant, aurait demandé un œil plus exercé et une main plus sûre. On ne peut être trop sévère ni trop scrupuleux pour des reproductions qui doivent servir à l'étude comparée des manuscrits. De plus, je ne suis pas toujours d'accord avec l'auteur au sujet des dates qu'il a attribuées aux miniatures. Son XIIe siècle est pour moi du XIIIe avancé et son XIVe devrait être descendu au XVe, tandis que certaines pages de cette époque demanderaient à être reportées au siècle précédent.

Je préfère, comme exactitude, la copie bien entendue des livres de chœur de Pérouse du XIe au XVIe siècle. Ce tableau sur parchemin fait honneur au talent de M. Nicolas Uffreduzzi.

TAPISSERIES.

Les tapis sont faits pour les pieds et les tapisseries de haute lice pour décorer les murailles. Ce sont de véritables tentures. Les chœurs de nos cathédrales de France en étaient revêtus autrefois au-dessus des stalles et, c'est ce qui explique la quantité prodigieuse de tapisseries que l'on voit encore à Reims et à Angers. Cet usage s'est maintenu à la cathédrale de Foligno et au dôme de Cologne. Le *Cérémonial des évêques* prescrit en outre qu'aux jours de fête la façade de l'église soit décorée de tentures, en signe de solennité et de joie. Rome observe fidèlement la rubrique, mais comme elle le peut. Faute de mieux, on est obligé de recourir aux produits des deux derniers siècles et l'on prend ce qui tombe sous la main, sacré ou profane. Ce sont souvent des traits empruntés à l'histoire romaine qui forment le prélude d'une fête toute religieuse.

L'art de la tapisserie proprement dite n'existe plus, parce qu'il n'y a plus personne qui commande et achète ces tissus de luxe, et, quand on en

a besoin, on se réfugie dans le passé qui, heureusement, en a fait une assez ample provision pour suffire au présent. La tapisserie devient dès lors tableau ; elle copie les toiles des maîtres et on l'encadre pour former le trumeau d'une cheminée ou le panneau d'une salle de réception. Les deux systèmes, l'ancien et le moderne, se trouvent en présence au palais apostolique du Quirinal. Là, les tapisseries des Gobelins, offertes par Louis XIV et Louis XV, couvrent les murs qu'elles égayent ; elles font partie essentielle de l'ameublement. Celles, au contraire, qui ont été données par Louis-Philippe et Napoléon III sont pour ainsi dire des hors-d'œuvre, des accessoires qui tiennent peu de place et ne forment pas à elles seules une ornementation. On a soin de mettre les tapisseries dans des endroits apparents, pour qu'elles attirent toute l'attention, naturellement au détriment de ce qui les entoure. Elles deviennent ainsi un objet, non d'utilité, mais de pure curiosité, et ce luxe fastueux nécessite de telles dépenses que les gouvernements seuls peuvent les supporter.

A tous égards, la manufacture impériale des Gobelins se place hors ligne et au premier rang. Ce qu'elle produit est vraiment extraordinaire, car elle lutte avantageusement avec les œuvres qu'elle copie et elle en détaille avec un rare bonheur les nuances et les formes les plus variées. L'original viendrait à disparaître qu'on le retrouverait dans la copie. Ajoutez encore le charme que donne la laine, plus douce à l'œil, plus harmonieuse que la couleur étendue par le pinceau sur une toile, où le temps l'assombrit, la crasse et la gerce. La tapisserie, elle, a des conditions de durée et de solidité qu'on regrette de ne pas trouver dans la peinture à l'huile, qui a besoin de temps à autre de retouche, de rentoilage et de vernis.

M. Badin, l'éminent directeur des Gobelins, avait exposé trois tapisseries, différentes de style et de grandeur. L'Assomption du Titien, que possède l'Académie de Venise, ne pouvait être mieux rendue. Cet immense tableau devait former le retable de la chapelle impériale des Tuileries et c'est ainsi que, probablement, sans le savoir, l'architecte qui dirigeait alors la restauration du palais impérial, aura suivi un des usages de la cour de Rome, renouvelé du Moyen-Age, qui consiste à donner pour fond à l'autel une tenture de haute lice.

Le Christ mort se voit au Louvre, peint par Philippe de Champagne, excellent motif pour un devant d'autel affecté aux derniers jours de la semaine sainte. Ce même sujet, mais traité par une main supérieure, existe dans le trésor de la chapelle Sixtine d'où on ne le tire que pour la solennité du Jeudi-Saint.

Rien n'est gracieux comme la *Vierge au poisson*, dont l'original, de Raphaël, est en Espagne et appartient à la duchesse d'Albe, vrai tableau

de chevalet, exquis dans tous ses détails. S. M. l'Impératrice Eugénie fit don de la tapisserie qui reproduit ce tableau au curé de la Madeleine, à Paris, à l'occasion de la première communion du Prince impérial.

L'administration des Gobelins a été prise au dépourvu par l'annonce trop rapide de l'Exposition. Elle s'est contentée d'envoyer à Rome ce qui se trouvait alors terminé dans ses ateliers. Je sais qu'il lui eût été agréable d'offrir au Saint-Père une œuvre spéciale et choisie, mais le temps a manqué et j'ai l'assurance qu'on réparera cette omission involontaire, en tissant pour la chapelle Sixtine un retable d'autel.

Les tableaux des maîtres ne sont pas faits pour la tapisserie, qui demande des cartons dessinés exprès pour elle. C'est ainsi que Raphaël s'est donné la peine de crayonner des cartons que l'on conserve précieusement à Londres, tandis que les tapisseries, commandées par Léon X, forment une galerie spéciale au musée du Vatican.

L'atelier de l'hospice de Saint-Michel, à Rome, avait autrefois une certaine renommée. J'ai publié dans les *Annales archéologiques* quelques-unes de ses œuvres qui, chaque année, sont étalées au pourtour de la colonnade de Saint-Pierre pour la Fête-Dieu. Ce sont de vraies tentures, obtenant surtout leur effet à distance, où les personnages se détachent les uns des autres pour éviter la confusion et sont cernés d'un trait noir afin d'en mieux accuser les contours. Raphaël lui-même ne craignait pas cette ligne que nous avons tort de repousser de nos jours et qui est aussi nécessaire que le plomb dans les vitraux du Moyen-Age pour donner de la fermeté au dessin. Quant aux bordures, elles sont fraîches et charmantes, avec leurs bouquets odorants et leurs guirlandes parfumées. Hélas ! depuis Pie VI, l'hospice apostolique de Saint-Michel a quitté la voie qu'il avait suivie jusque-là et que lui avaient si bien enseignée les Flamands. Il a voulu singer les Gobelins et il en est arrivé à produire cette monstruosité qui, à l'Exposition, ne rappelait que très-imparfaitement un des plus beaux tableaux de Murillo. A voir cette exécution si faible, si peu réussie, on dirait une princesse, autrefois belle, mais ridée par l'âge et couverte de haillons.

Dans l'*Intérieur d'un couvent* donnant sur la mer, on a essayé un tour de force, qui n'est pourtant pas une nouveauté, à savoir que le sujet se répète des deux côtés, sans que la tapisserie n'ait ni endroit ni envers. Je ne saisis pas bien l'avantage de cette double composition. Est-ce pour pouvoir la retourner quand la lumière l'aura fanée d'un côté ? Ce petit tableau pêche surtout par le dessin.

M. Severini est l'auteur d'une tête coupée de S. Jean-Baptiste, exécutée au petit point. C'est une œuvre magnifique sous le rapport de l'art, comme

dessin et exécution, mais le sujet en lui-même est horrible, car il peint trop fidèlement les convulsions et les contractions d'une mort violente.

ORGUES.

L'orgue est de tous les instruments de musique le plus complet et celui qui convient le mieux aux pompes religieuses. Je ne m'arrêterai pas aux harmoniums exposés par M. Debain et encore moins au système du transpositeur et de la tablette pointée. Il y a là un mécanisme ingénieux, commode, mais en résumé fait pour supprimer l'artiste.

La facture française diffère complètement de la facture italienne, tant pour l'harmonie et la répartition des sons que pour la disposition extérieure des tuyaux. L'orgue italien en est encore aux jeux primitifs, éclatants, aigus, et il mêle volontiers aux sons stridents des trompettes le cliquetis du chapeau chinois. Sa puissance est bornée et il se prêterait difficilement à de grands effets. Du reste, les organistes le jouent avec une désinvolture qui les ferait prendre tous pour des maîtres de piano. Le buffet est carré, et les tuyaux trop courts s'y alignent tant bien que mal, laissant à la partie supérieure un grand vide où s'engouffre naturellement la poussière. De là, la nécessité de les couvrir d'une toile.

M. Spithœver, de Rome, a exposé un orgue qui, pour la devanture, rappelle les orgues italiennes, mais où il a cherché à introduire quelques-unes des améliorations adoptées en Allemagne. La facture en a été jugée bonne et soignée, mais les grandes pluies ont empli d'eau ses soufflets et ses tuyaux sont demeurés muets. Hélas! il pleuvait à l'Exposition, et plus d'un dommage grave a été causé par une incurie inqualifiable qui n'a su ni préserver de la chaleur, ni mettre à l'abri de la pluie.

Tous les honneurs ont été pour M. Cavaillé-Coll, dont le nom si connu dans l'Europe entière est à lui seul un éloge. L'orgue destiné à l'église de Trouville, et si bien joué par M. Gaston Mousset, ravissait les auditeurs. Le S. Père s'y est arrêté et, à plusieurs reprises, a manifesté sa haute et sincère approbation. Le buffet se présentait bien avec ses trois tourelles et sa menuiserie peinte en blanc rechampi d'or. Quoique de petite dimension, cet orgue contient seize jeux répartis sur deux claviers à main et un autre clavier de pédales. Grâce à l'ingénieuse disposition de son mécanisme, il produit les effets les plus variés. Les jeux de fonds offrent une rondeur peu commune et une intensité de sons remarquable. Le grand chœur étonne par sa puissance. Parmi les jeux de solo, on remarque la flûte, le hautbois et surtout la voix humaine, qui a été aussi admirablement réussie qu'on peut le désirer. Enfin six pédales de combinaison per-

mettent à l'organiste de modifier le timbre de l'instrument, sans interrompre son jeu. C'est par ce côté du mécanisme surtout que sont défectueuses les orgues romaines. Les fabricants avaient là un modèle qu'il était important pour eux de consulter. Quant à la soufflerie, elle est faite dans les meilleures conditions de solidité et de commodité.

GRAVURES DE COINS.

Il ne m'en coûte nullement de constater la supériorité de Rome sur le autres pays, quand cette supériorité est réelle et incontestable. La gravure des coins de médailles est une des spécialités de la ville éternelle et sous ce rapport rien n'est comparable à la collection qu'a frappée la *Zecca* pontificale ou hôtel des Monnaies du Vatican. J'en ai publié le catalogue détaillé dans mes *Galeries et Musées de Rome;* l'on sera étonné de voir que Pie IX arrive déjà par son seul pontificat à une centaine de médailles et que, comme relief et précision, elles ne le cèdent à aucune de celles émises par les pontificats précédents.

M. Bianchi a le titre de graveur ordinaire de la *Zecca*, et sa spécialité est celle des médailles en creux, genre qu'à force de talent il a fait accepter et populariser. Son intérieur de la basilique de Saint-Paul constitue vraiment un chef-d'œuvre, et il lui a donné un digne pendant dans la splendide médaille qui représente l'intérieur de Saint-Pierre au Vatican. La perspective y est si bien entendue que l'on voit fuir les lignes et que l'on ne peut se figurer une réduction plus parfaite du plus grand des édifices religieux. La gravure du poinçon a demandé à elle seule trois ans de travail.

X. Barbier de Montault,
Camérier de a S inteté.

CONCOURS

OUVERT POUR LA CONSTRUCTION DE L'ÉGLISE DU SACRÉ-CŒUR

A MONTMARTRE

—

IIe LETTRE (suite et fin) [1]

—

5e PRIME. — PROJET DE M. ROUX.

De tous les projets qu'il nous reste à étudier, celui de M. Roux est peut-être celui qui se rapproche le plus de ceux de MM. Abadie et Cazaux comme parti principal et, dans ce plan carré terminé par une apside, nous trouvons une disposition de sanctuaire des plus satisfaisantes. En effet, ce dernier, situé au-dessous du dôme (unique, mais à fâcheux reflets métalliques), renferme l'autel en la place la plus convenable. Malheureusement des descentes à la crypte isolent ce sanctuaire de la galerie sur laquelle s'ouvrent les chapelles apsidales, elles-mêmes bien disposées.

Le plan de la crypte, offrant au-dessous du sanctuaire une salle ronde spacieuse, avec une colonnade au pourtour, éveille un sentiment sépul-

[1] Voir la première lettre dans le numéro d'août 1874, p. 131, et le commencement de cette deuxième lettre dans les numéros de septembre, p. 185, et d'octobre-novembre, p. 322. — Au sujet de cette dernière page, il y a lieu de corriger une erreur que nos lecteurs ont dû vite apercevoir; c'est, dans le titre même, *2e prix* et non *1er prix* qu'il faut mettre avant le titre : Projet de MM. Davioud, architecte, et Lameire, peintre.

cral saisissant et parfaitement en situation pour une église souterraine. En revanche, un certain manque d'harmonie règne dans les études de la façade principale, laquelle flanquée de deux clochers octogones, élève sa silhouette découpée au-dessus d'une montée compliquée. Le même reproche est à faire aussi à M. Roux pour la masse générale de l'élévation latérale dans laquelle un petit dôme allongé surmonte bien inutilement la Chapelle de la Vierge.

6e PRIME. — PROJET DE MM. RAULIN ET DILLON.

MM. Raulin et Dillon ont fait de louables efforts pour sortir du convenu et des données habituelles. Avec plus d'originalité, mais sans autant de succès que M. Moyaux, ils ont essayé de faire du nouveau, et, malgré quelques effets disparates qu'il faut peut-être attribuer à la collaboration, ils ont réussi à donner à tout leur projet un caractère triomphal et à réaliser comme une sorte d'*Exaltation du culte du Sacré-Cœur*.

Le style de la Renaissance française a inspiré l'ensemble de leur œuvre ; mais des détails d'une grande originalité et d'un heureux sentiment d'étude s'y rencontrent, surtout dans les façades principale et latérale, dans le presbytère d'un aspect des plus agréables, et dans la flèche, immense pyramide découpée, à base quadrangulaire, supportant sous un dais la statue du Sacré-Cœur portée par des anges [1].

A l'intérieur, au-dessous de la flèche, un dôme recouvre le sanctuaire, et l'église souterraine offre, dans cette partie, un plan cruciforme nettement tracé.

Des rampes douces et une montée centrale conduisent bien à cet édifice, à la fois église et monument commémoratif ou plutôt honorifique, et dont le talent de dessinateur de ses deux auteurs fait apprécier à merveille la brillante conception.

[1] Cette flèche est ainsi appréciée dans le rapport du jury :

« Contrairement au parti adopté par la plupart des concurrents pour le motif principal de la décoration extérieure de l'église, les auteurs de ce projet ont imaginé de couronner le dôme intérieur par une vaste et riche construction pyramidale. Cette conception, qui est une espèce de phare religieux destiné à être aperçu à grande distance, produirait un effet puissant et original. La pensée en a été accueillie avec intérêt, et on doit reconnaître qu'elle s'associe convenablement aux idées que font naître le programme, ainsi que la situation particulière de l'édifice. »

7e PRIME. — PROJET DE M. PASCAL.

Une puissante unité obtenue à l'aide d'un grand parti, auquel tout est sacrifié en plan aussi bien qu'en élévation, caractérise le projet de M. Pascal. Ce n'est plus une église, et certains services de l'église, demandés par le programme, se placent difficilement avec leurs données conventionnelles dans cet édifice qui semble conçu dans le but unique de faire d'un dôme robuste et gigantesque un piédestal monumental à la statue du Sacré-Cœur.

Le style adopté rappelle à la fois les monuments de Florence et de Constantinople; mais on sent que les brillantes études classiques faites par M. Pascal, lors de son séjour en Italie comme pensionnaire de l'Académie de France à Rome, ont donné à tout son projet des qualités de force et d'élégance qui ne se trouvent réunies à un aussi haut degré que dans les monuments antiques de la Ville Éternelle.

Il faut surtout signaler dans cette œuvre remarquable le porche avec une seule arcade surmontée des statues du Christ, des Apôtres et des Évangélistes, les huit oculus gigantesques et l'arcature placés à la naissance du dôme, enfin tout l'ensemble du presbytère.

MENTIONS HONORABLES.

Les longs développements, pourtant encore insuffisants, que nous avons donnés à l'étude des dix premiers projets primés ou récompensés, et le désir d'indiquer sommairement les motifs saillants qui distinguent ceux qui viennent ensuite dans l'appréciation du jury, et aussi quelques autres projets non cités par le jury dans son dernier classement, nous font un devoir de précipiter notre marche et de passer comme une revue rapide des œuvres nombreuses de cette si intéressante Exposition.

1re MENTION. — PROJET DE M. J. LETZ.

En tête des cinq projets mentionnés [1], est le projet byzantin de M. Letz, un architecte marseillais, croyons-nous. Cette œuvre est remarquable par un bon plan et des parties bien étudiées dans les élévations et dans le dôme, lequel, bien porté et très-orné, sert de motif principal à cet ensemble harmonieux. Tout ce projet nous semble, au reste, quelque peu inspiré par l'admirable cathédrale de Marseille en cours d'exécution.

2e MENTION. — PROJET DE M. CRÉPINET.

M. Crépinet, qui fut autrefois vainqueur dans un concours international à Londres, est l'architecte chargé de l'entretien du Dôme des Invalides, et son projet d'église du Sacré-Cœur semble visiblement inspiré de cette architecture religieuse, mais quelque peu théâtrale, dont Saint-Pierre de Rome, Saint-Paul de Londres et l'église Saint-Louis des Invalides sont les types les plus réussis. Ce choix du style d'une époque rapprochée de nous se justifie bien, il est vrai, par l'époque récente à laquelle on doit le culte du Sacré-Cœur ; mais trop de motifs divers et d'ordres superposés enlèvent au projet de M. Crépinet la sobriété dans la richesse et l'unité dans

[1] Nous rappellerons, au sujet de ces cinq projets, la note 1 de la page 186, dans laquelle nous avons reproduit le vœu, exprimé mais sans succès par le jury, *qu'il soit accordé à chacun de ces cinq projets mentionnés honorablement la somme de 1,200 fr. à titre d'indemnité.*

les dispositions générales qu'il était avant tout désirable de réaliser. Cependant, après avoir signalé son très-bon plan d'église bien complet, il faut rendre justice à l'allure magistrale et originale à la fois des huit grandes baies, bien encadrées et comprises entre de puissants contreforts, qui s'ouvrent à la naissance du dôme, ainsi qu'à l'élégant lanternon qui termine ce dernier.

3e MENTION. — PROJET DE M. ALFRED LECLERC.

L'église bien conçue de M. Alfred Leclerc, couronnée par un dôme octogonal et précédée d'une façade qui ne manque pas de grandeur, se recommande par le plan polygonal de l'apside et des transsepts, par la plate-forme qui surmonte le porche et fournit ainsi une belle tribune à laquelle on accède facilement, enfin par les heureuses proportions de la travée intérieure de la nef principale. En somme, bon projet, bien étudié.

4e MENTION. — MM. MAGNE, PÈRE ET FILS.

C'est encore une grande église, une cathédrale que MM. Magne, père et fils, ont présentée et non un monument spécialement inspiré par le culte du Sacré-Cœur. Mais, dans le style de la Renaissance française qui caractérise leur projet, il était difficile de mieux disposer un plan d'église et d'en mieux relier avec harmonie les parties si diverses. Ce projet est une œuvre des plus complètes dans laquelle aucun détail, tribune, presbytère, rampes douces ou montées droites, rien n'est livré au hasard : tout est cherché avec une conscience rare et rendu avec une habileté à désespérer bon nombre de concurrents.

5e MENTION. — M. MAYEUX.

Deux données bien franchement indiquées distinguent le projet de M. Mayeux. — Premièrement, un grand souci d'assurer le va-et-vient des pèlerins et la pompe continue des processions, ce qui a amené l'artiste à donner en plan et en élévation latérale une grande importance aux montées et aux descentes couvertes placées latéralement pour accéder facilement aux tribunes et à la crypte ; secondement, la pensée d'élever au haut de la Butte-Montmartre, un clocher visible de fort loin. Malheureusement ce clocher occupe la plus grande partie de la façade principale, laquelle perd ainsi l'importance qu'elle réclame comme frontispice de l'œuvre

entière dans un monument qui doit être non-seulement une cathédrale, mais aussi et surtout une église votive consacrée à un culte spécial.

PROJETS DISTINGUÉS PAR LE JURY.

Nous l'avons dit plus haut et répété : la grande valeur du concours a entraîné le jury à classer, outre *quinze* premiers projets — dont *dix* seulement étaient demandés par le Comité de l'œuvre pour recevoir des récompenses — *dix* autres projets qu'il indique sous ce titre : *Projets distingués par le jury*. A ceux-là encore nous consacrerons un alinéa spécial.

1er PROJET. — M. DE BAUDOT. — Ce projet est, de tous ceux ayant attiré l'attention du jury, le premier qui se soit inspiré du style dit gothique et encore est-il difficile de définir l'époque à laquelle il appartient. Certaines parties confinent, comme date d'emprunt, l'ère de transition du roman à l'art ogival, tandis que d'autres se rapprochent sensiblement des églises des premières années de la Renaissance. Somme toute, M. de Baudot a conçu, étudié et remarquablement rendu une église complète, parfaitement exécutable, et qui est très digne de la réputation et du talent de son auteur; mais ce n'est qu'une église qu'il a exposée et le programme demandait quelque chose de plus.

2e PROJET. — M. CHIPIEZ. — Œuvre très-exaltée par les uns, très-blâmée par les autres, mais très-discutée par presque tous, le projet de M. Chipiez décèle, comme quelques autres plus ou moins favorisés, des recherches sérieuses pour concilier, à l'aide d'effets nouveaux, la double donnée du programme. Le plan en forme de cœur offre même, malgré la difficulté d'adapter cette forme aux services multiples demandés à une église catholique, une œuvre réellement achitectonique; et, s'il ne faut pas toujours savoir gré à l'auteur des résultats parfois bizarres et hors de mesure auxquels l'amène un talent encore mal réglé, mais bien personnel et qui essaie de trouver sa voie, il faut, dans tous les cas, rendre justice à ses efforts pour sortir des sentiers battus.

3e PROJET. — M. DABERNAT. — Exposé à côté de celui de M. Crépinet, mais non terminé, le projet de M. Dabernat s'en rapproche, tout au moins pour le style moderne d'architecture dont tous deux se sont inspirés.

4e PROJET. — MM. DOUILLARD FRÈRES. — Nous ne pouvons que renvoyer

notre lecteur à l'appréciation que nous avons faite plus haut [1] des deux projets de MM. Douillard frères, tout en avouant nous expliquer difficilement la distance si grande qui, dans le jugement du jury, sépare ces deux projets dont les données fondamentales ont tant de points de ressemblance.

5e Projet. — M. Paul Gion. — Le style roman du Poitou et certains détails italiens primitifs se retrouvent dans la façade de l'église présentée par M. Gion ; tout l'ensemble du projet dénote de plus une parfaite convenance et le chœur, des plus vastes, est précédé de transsepts et d'une croisée bien étudiés.

6e Projet. — M. Raymond Métivier. — C'est l'une des œuvres recommandables du concours. Conçu dans un bon style byzantin et se distinguant par un dôme bien en harmonie avec les élévations et les masses qui l'accompagnent, ce projet eût même pu, il nous semble, être plus favorablement placé.

7e projet. — M. Noguet. — Nous en dirons autant et plus peut-être de l'église exposée par M. Noguet. Elle présente de grandes qualités et nous apprécions fort l'idée qui a dicté à son auteur de placer en avant de son édifice et comme un frontispice monumental, un grand arc de triomphe que surmonte la statue du Sacré-Cœur. Le dôme est lui aussi bien étudié, et la tiare pontificale qui le couronne est une heureuse inspiration. Enfin, mérite des plus grands, la circulation est facile dans cette église dont l'étude de coupe est traitée avec un talent réel.

8e projet, — MM. Phipps et Phéné Spiers. — L'Angleterre a envoyé quelques projets à cette exposition, et c'était justice de distinguer celui de MM. Phipps et Phéné Spiers, ce dernier, un des membres les plus actifs de l'Institut Royal des architectes britanniques, et notre camarade il y a environ quinze ans à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. Outre le talent brillant d'aquarelliste que décèle l'œuvre exposée par ces deux artistes, elle dénote de leur part un sentiment artistique peut-être pompeux et théatral mais auquel il faut reconnaître, dans son exagération même, une certaine puissance et une réelle magnificence.

9e projet. — M. Rouyer, — Œuvre savamment étudiée dans le senti-

[1] Voir le numéro d'octobre-novembre, pages 326 et 327.

ment de la Renaissance française et offrant nombre de gracieux détails plutôt qu'un bon parti général. La statue du Sacré-Cœur, qui surmonte le dôme recouvrant le maître-autel, est placée sous un dais, disposition plus originale qu'heureuse. En revanche, étude de coupe des plus harmonieuses.

10e PROJET. — MM. SUISSE ET DUCLOS. — Dans ce projet aussi, la statue du Sacré-Cœur, portée sur le dôme, est abritée sous une sorte de baldaquin ; mais la partie centrale du plan (celle qui reçoit ce dôme), et les chapelles apsidales sont bien massées. En outre, l'ensemble du projet mérite de retenir l'attention par des recherches sérieuses et parfois couronnées de succès.

Plus de cinquante projets resteraient à examiner et même, en faisant abstraction de quelques-uns trop incomplets, bizarres ou enfantins, un certain nombre serait encore à citer avec quelques développements. Mais notre lecteur nous suivrait aujourd'hui difficilement dans cette étude rétrospective d'œuvres déjà quelque peu oubliées du public ; aussi nous nous bornerons à signaler, dans l'ordre de l'Exposition, les projets recommandables à certains titres de MM. Bénard et Fleury, Boitte, Boudier, Coquet, Demangeat, Hemimuid, Devrez, Guttelle père et fils, Lee et Smith, Mangeant, de Perthes, Sandier et Perrin-Sainte-Marie, plaçant à dessein et en dernier le nom de cet artiste pour dire que si, volontairement, il semble s'être mis *hors de concours*, il n'en a pas moins exposé une œuvre d'un intérêt satisfaisant, œuvre qui n'est ni église, ni dôme, mais bien *monument commémoratif et expiatoire*, rappelant à la fois le Golgotha et le Saint-Sépulcre ; œuvre enfin empreinte d'une poésie majestueuse, et dont les lignes sévères font songer aux édifices élevés par les Croisés en Palestine et à cet admirable tressaillement de la foi chrétienne qui caractérisa le XIe siècle.

Charles LUCAS, *Architecte.*

Un dernier mot, qui est comme l'épilogue de ce concours.—M. Abadie est officiellement chargé par S. Em. Mgr le Cardinal Archevêque de Paris de l'exécution de son projet, lequel devra, il est vrai, subir quelques modifications demandées par la Commission. Nous ne pouvons que nous féliciter de cette décision honorable pour tous et attendre avec confiance le succès qui, de la part d'un tel artiste, ne manquera pas de couronner une telle œuvre.

Ch. L.

EXAMEN D'UN TEXTE

DE

L'IMITATION DE JÉSUS-CHRIST

Dans le n° de janvier 1858 *de la Revue de l'Art chrétien*, a paru un article de M. L. de Baecker, dans lequel l'*Imitation de Jésus-Christ* était attribuée à Thomas Hoemercken, plus connu sous le nom d'Akempis. Le mois suivant, la *Revue* contenait une lettre dans laquelle je réfutais cette opinion. Je pensais alors, avec les éditeurs de l'*Internelle consolacion*, que l'auteur de l'Imitation serait à jamais inconnu ; et que, si les partisans des diverses opinions soutenues de part et d'autre avec opiniâtreté sur ce point de critique littéraire, étaient forts contre leurs adversaires, ils ne prouvaient pas péremptoirement leurs propres assertions.

Depuis, j'ai eu l'occasion de lire, et même d'étudier les ouvrages de M. G.-Ch.-Marie Vert, de Toulouse, qui a consacré de nombreuses années à la question : 1° *Etudes historiques et critiques de l'Imitation de Jésus-Christ, considérée dans ses origines, ses textes, son auteur, d'après des documents authentiques.* (Paris, A Bray ; Toulouse, Privat, 1855.) 2° *Gersoniana ou l'Imitation de Jésus-Christ dans les œuvres de Gerson ; complément et pièces justificatives des Etudes historiques et critiques.* (Paris, A. Bray ; Toulouse, Privat, 1856.) 3° *Cause de l'Imitation de Jésus-Christ, réplique et conclusions.* (Toulouse, A. Abadie, 1861.)

Ces ouvrages avaient été précédés de la publication par M. Vert de l'*Éternelle consolacion ou l'Imitacion de Jésus-Christ*, éditée pour la première fois en son texte authentique du XVe siècle. (Toulouse, 1854.) Ce texte a été plusieurs fois cité par l'éditeur à l'appui de sa thèse.

Dans ces livres, écrits avec verve et remplis de textes curieux, habile-

ment commentés, M. Vert a, selon moi, démontré d'une manière magistrale que Jehan Charlier, dit Gerson ou Jarson, est le véritable auteur de l'*Imitation*. Il manque à sa démonstration une preuve absolue, tirée de l'aveu de l'auteur ; mais il a rassemblé un faisceau d'inductions tellement puissantes que la *conviction morale* est complète. Non-seulement la cause d'A-Kempis, copiste inintelligent de l'*Imitation* et celle du fantastique Gersen, prétendu abbé de Verceil, qui n'a jamais existé et n'est autre que Gerson, duquel le nom a été germanisé, sont détruites avec la plus entière évidence ; mais encore, celle de Gerson est fondée aussi solidement qu'il est possible de le faire en face de la persistance obstinée de l'auteur à rester ignoré.

Toutefois, et malgré ma conviction intime, je laissais dormir la question en attendant qu'une découverte inattendue la convertît en certitude irréfragable, lorsque, il y a quelques jours, en relisant l'*Imitation* que je relis sans cesse, j'ai vivement été frappé par un texte que je n'avais jamais compris, malgré tous mes efforts et qui m'a paru tout-à-coup assez clair pour détruire tous les doutes, ou, pour parler plus exactement, tous mes doutes.

Il se trouve au n° 2 du 40e chapitre du livre 3 ; le voici :

« Tu autem, Domine, semper idem ipse es et permanes in æternum, « semper bonus, justus et sanctus, bene et juste agens omnia et dispo- « nens in sapientia. Sed ego, qui ad defectum sum magis pronus quam « ad profectum, non sum semper in uno statu perdurans, *quia septem « tempora mutantur super me.* » (Vous, Seigneur, vous êtes et demeurez éternellement le même, toujours bon, juste et saint. Toutes vos œuvres sont toujours bonnes et justes et tout est réglé par votre sagesse. Mais moi qui suis plus enclin à la faiblesse qu'au progrès, je ne suis pas toujours persévérant dans le même état, *parce que* (mot à mot) *sept temps changent sur moi.*)

Qu'est-ce que cela signifie ? J'ai consulté toutes les traductions que je possède et je les reproduis ici :

Marillac. — Lamennais — Genoude — Gence — l'abbé Bive — L. B. : « Je change sept fois le jour. »

Cusson (suivi par Gonnelieu) — Lallemant — Girard : « Parce que je suis sujet à changer sept fois le jour. »

Traduction anonyme — Claude Pelletier : « Le même jour me voit changer sept fois. »

Macé : « Je tombe sept fois par jour. » (Prov. XXIV, 16.)

Martin de Boisville : « .... Changer plus de sept fois dans la même journée. »

Pierre Corneille :

Et son meilleur état, par un triste retour
Est sujet à changer plus de sept fois le jour.

Edan : « Je suis au changement sujet sept fois le jour. »

Beauzée : « Je change à chaque instant. » L'abbé Labouderie, qui a fait des notes sur la traduction de Beauzée, dit : « Sept fois le jour, d'après le texte latin. »

Evidemment ces traducteurs ont été entraînés dans ce sens par le texte des Proverbes, altéré, qui a donné lieu au proverbe : *Le juste pèche sept fois par jour.*

Or, ce texte, le voici d'après la Vulgate : « Septies enim cadet justus et « resurget : impii autem corruent in malum. » (En effet, le juste tombera sept fois et se relèvera ; mais les impies seront précipités dans le mal.)

Comme on le voit, Salomon ne dit pas : le juste péchera *sept fois par jour.* Il dit : le juste tombera *sept fois.*

Est-il nécessaire de faire observer que l'*Imitation* ne contient pas non plus un seul mot qui signifie : *sept fois par jour?*

Je reprends l'énumération des traductions que je connais :

Poiret (dans *Kempis commun*, tentative méritoire mais avortée, d'un protestant pour rendre l'*Imitation* commune à toutes les communions chrétiennes) : « parce que, étant temporel, je suis sujet à la vanité et à l'inconstance des temps. » C'est une paraphrase plutôt qu'une traduction ; et, d'ailleurs, Poiret déclare avoir fait une paraphrase.

Lemaistre de Sacy, sous le pseudonyme de : De Beuil, prieur de St.-Val, a, suivant son habitude, paraphrasé l'*Imitation*, comme le *Manuel* et les *Soliloques* de S. Augustin ; aussi suit-il le texte de Poiret.

Valart : « Car les temps changent et je change avec eux. »

Morel : « Je suis sujet à la vicissitude des temps. »

Bellegarde : « Parce que je dépends de la vicissitude et de la révolution des temps. »

L'abbé de Choisy : « Je change sept fois durant ma vie. »

Traductions latines en vers :

Metzler :

« *Atqui ego septennis vicibus mutabilis uno*
Vix unquam soleo strenuus esse die. »

(Quant à moi, sujet au changement par vicissitude septennaire, je puis à peine rester ferme un seul jour).

Duquesnay de Boisguibert :

« *Perdurans habitu qui non sum semper in uno*
Et quia mutantur supra me tempora septem. »

Ce traducteur prudent ne s'est pas compromis ; il a reproduit les termes du texte, en les rangeant dans l'ordre nécessaire à ses vers hexamètres, ou *héroïques*, suivant son expression.

On voit dans quel vague, excepté Choisy et Metzler, sont restés tous ces traducteurs; mais les plus explicites ne le sont guère et le sens n'en reste pas moins obscur.

J'ai réservé l'*Eternelle* et l'*Internelle consolacion*, parce que l'on est à peu près d'accord que ces paraphrases des trois premiers livres de l'*Imitation* sont l'œuvre de Gerson.

Eternelle consolacion : « Les temps se changent et muent sur moy. »

Internelle consolacion : « Car *sept temps* se changent et muent sur moy. »

Ce dernier texte est celui qui se rapproche le plus du latin et sans doute l'auteur savait ce que le mot : *temps* signifiait pour lui et pour le vulgaire.

Mais, avant de chercher à l'établir, je dois citer encore une traduction que j'ai gardée pour la bonne bouche, vu qu'elle constate dans l'auteur un effort, dont il faut lui savoir gré, pour sortir de l'ornière ou pour échapper au contre-sens de ses devanciers.

Le R. P. St-Yves traduit ainsi : « Les sept révolutions des temps (dont parle le prophète) passent successivement sur ma tête. (Daniel, IV. 13. 22.) » C'est dans le chapitre où Daniel explique le songe de Nabuchodonosor et en raconte la réalisation. Dans le verset 13, il met ce qui suit dans la bouche de Dieu : « Cor ejus ab humano commutetur et cor feræ detur « ei ; et septem tempora mutentur super eum » (Qu'on lui ôte son cœur d'homme et qu'on lui donne un cœur de bête; et que sept temps passent sur lui.—traduction de Sacy). Dans le 22e verset, Daniel applique directement à Nabuchodonosor les ordres divins : « Ejicient te ab hominibus et « cum bestiis ferisque erit habitatio tua, et foenum ut bos comedes et rore « cœli infunderis; *septem quoque tempora mutabuntur super te,* donec scias « quod dominatur excelsus super regnum hominum et cuicumque volue- « rit dat illud. » (Vous serez chassé de la compagnie des hommes et vous habiterez avec les animaux et les bêtes sauvages ; vous mangerez du foin comme un bœuf ; vous serez trempé de la rosée du ciel ; *sept temps passeront sur vous* jusqu'à ce que vous reconnaissiez que le Très-Haut tient sous

sa domination les royaumes des hommes et qu'il les donne à qui il lui plaît. — Traduction de Sacy). Le verset 39 rappelle mot pour mot le 22e. Dans aucun des trois, les temps annoncés par Daniel ne sont délimités.

Or, je le demande à quiconque réfléchit, quel rapport peut-il y avoir entre la punition de Nabuchodoser et l'auteur de l'*Imitation*? Si humble qu'il fût, a-t-il pu se comparer à un bœuf mangeant du foin?

Il faut donc laisser là Daniel, qui n'a que faire dans la question et chercher à éclairer le texte de l'*Internelle consolacion*, qui est la traduction littérale du latin : *Et sept temps se changent et muent sur moy.*

On dit encore aujourd'hui communément que la vie humaine se divise en périodes de sept ans et que, tous les sept ans, le caractère de l'homme change. Cette opinion vulgaire est parfaitement juste dans son sens général et la seule division de sept en sept ans peut sembler arbitraire. Mais il ne s'agit pas de juger si, dans le détail, le proverbe est exact; il suffit de constater qu'il existe. Je ne rassemblerai pas ici des textes qui seraient une affectation d'érudition et qui allongeraient inutilement ce travail, car personne au monde ne peut nier de bonne foi l'existence et l'ancienneté de l'opinion proverbiale que je viens d'exposer.

Rien ne s'oppose à ce que l'auteur de l'*Imitation* n'ait partagé cette idée ou même ce préjugé si répandu, si l'on y veut voir un préjugé. Dès lors le texte devient clair. Sept périodes de temps, de sept ans chacune, changent sur moi, c'est-à-dire m'ont apporté les changements qu'elles comportent. En termes précis : *j'ai quarante-neuf ans accomplis* et ces quarante-neuf ans ont amené en moi des changements qui ne vous atteignent pas, Seigneur, vous qui êtes toujours le même.

Voyons donc ce que Gerson était devenu et ce qu'il faisait à l'âge de quarante-neuf ans. Ce sera lui-même qui nous le dira.

Gerson est né le 14 décembre 1363. Il a donc eu 49 ans accomplis le 14 décembre 1413. Il a donc écrit, s'il est l'auteur de l'*Imitation*, le 40e chapitre du 5e livre en ou vers 1414.

Or, en 1414, Gerson habitait Paris, qu'il a quitté sans retour au commencement de 1415, pour se rendre au Concile de Constance, dont il fut, comme l'on sait, l'une des lumières et dans lequel il contribua puissamment à terminer le schisme qui désolait la chrétienté.

On sait aussi que le célèbre cardinal d'Ailly, le maître et le protecteur de Gerson dans sa jeunesse, et qui est resté, jusqu'au dernier souffle, son intime ami, fut obligé, par la persécution, de se démettre, en 1411, de l'évêché de Cambrai, où dominaient toutes les influences anti-françaises, en ce temps de guerres civiles.

Dans l'amertume de cette démission forcée, qui ne lui permettait plus de faire le bien, il écrivit à Gerson : « Je suis désolé, abattu: écrivez-moi quelque chose sur le joug aimable de Jésus-Christ. »

« Faites-moi une *Consolation spirituelle.* » Il y revient à plusieurs fois, comme le prouvent deux réponses de Gerson, qui ont été conservées et que donne, tout au long, M. Vert dans le *Gersoniana.* Je n'y prends que ce qui touche directement ma thèse.

Dans la première, après quelques mots pleins de tendresse, Gerson ajoute : « Potuerat hæc materia in longissimam protrahi orationem; sed « ipsa talis est quæ a Sanctis creberrime, tam verbo quam scripto et « uberrime tradita est. Propterea neque de hac re amplius neque de aliis « ad hanc quam postulare digneris *Consolationem spiritualem* spectantibus « scribere quicquam præsumpsi. Tantum sufficit annotasse loca quædam ». (Ce sujet aurait pu fournir matière à un long traité. Mais d'abord, il est de ceux où les lèvres et la plume des Saints Docteurs se sont très-frequemment (et très-abondamment) complues. Aussi n'ai-je pas la présomption de m'étendre davantage sur ce point, ni sur tout autre se rapportant à cette *Consolation spirituelle* que vous avez daigné me prescrire. Permettez que je me borne à indiquer quelques sources... Traduction de M. Vert.) Puis, Gerson cite les auteurs qui ont traité cette matière. « Quid aliud, quæso, « Patres illi egerunt nisi ut *Consolationem spiritualem*, quam requiris, « spreta carnali, succenderent in animis ? (Qu'ont fait ces Pères, je vous prie, qu'exciter dans les âmes cette *Consolation spirituelle* que vous réclamez de moi et les pousser au mépris de toute consolation charnelle ? — Traduction de M. Vert).

Par humilité, Gerson renvoie son ami aux Pères qui ont fait des livres consolateurs ; mais d'Ailly ayant insisté, il cède, dans sa deuxième lettre, au désir qui lui a été exprimé.

« Ex litteris binis tuæ Dignationis, reverende Pater et Præceptor optime, « palam facta est anxietas animi tui : « Vere quidquid video » inquis, « mihi grave est et pene importabile. » Propterea commovet parvitatem « meam tua Dominatio ut de suavi jugo Christi scribam aliqua. Sed unde « melius exordiar, *dimisso alio quolibet excusationis exordio*, quam a tyran- « nico diaboli, carnis et mundi jugo sævissimo prorsus et crudelissimo, « quanquam insania nostra judicat aliquando illud suave, ex febrili cor- « ruptione palati spiritualis ». (Les deux missives de votre Dignité, ô mon Révérend Père et Excellent Maître, témoignent de l'anxiété de votre âme. « Tout ce que je vois, » dites vous, « m'est à charge et presque insuppor- « table. » Et c'est à ma petitesse que votre Grandeur ordonne d'écrire sur le joug aimable de Jésus-Christ ! *Laissant là tout prétexte d'excuse*, quel

objet s'offrirait le premier à notre entretien? Certainement le joug tyrannique du démon, le joug cruel, désolant de la chair et du monde, quoique notre démence trouve parfois tout cela doux, par la dépravation fébrile de notre palais spirituel. — Traduction de M. Vert.)

Donc, après un premier refus, Gerson, *laissant là tout prétexte d'excuse*, a fait ce que lui demandait le cardinal d'Ailly.

Ces deux lettres sont datées de Paris; la première en ces termes : « Scrip-« tum Parisiis, confestim post receptionem litterarum missarum, 18 au-« gusti. » (Écrit à Paris, aussitôt après la réception de votre lettre, le 18 août) et la deuxième, en ces termes : « Scriptum Parisiis, matutino octa-« vorum S. Dionysii. Tuus dicipulus Johannes, cancellarius. » (Ecrit à Paris, le matin de l'octave de la Saint-Denis. Votre disciple Jean, chancelier.) Gerson était chancelier de l'Église et de l'Université de Paris.

L'année n'est pas indiquée ; mais Gerson n'a pu répondre que dans l'intervalle de 1411 à 1414, comme je l'ai déjà établi. C'est donc une marge de trois années ; et si Gerson a écrit le troisième livre de l'Imitation en 1414, c'est-à-dire alors qu'il avait 49 ans accomplis, le troisième livre est une partie du traité consolateur demandé par d'Ailly et promis par la deuxième lettre de Gerson.

Dans l'*Eternelle*, comme dans l'*Internelle consolacion*, le premier livre est le deuxième, et le deuxième est le troisième livre de l'Imitation latine. Il n'est donc pas probable que le premier livre actuel de l'Imitation latine, qui est le troisième de l'Imitation française, ait été le premier que l'auteur ait écrit. D'où la conséquence que Gerson a bien pu commencer son ouvrage par le troisième livre et l'écrire en 1414, un, deux ou trois ans après la demande du cardinal. Il faut, de plus, observer que les mots : *sept temps* (ou sept périodes de temps) *se changent et se muent sur moy* — signifient bien, que l'auteur avait quarante-neuf ans accomplis lorsqu'il a écrit le 40e chapitre du livre troisième de l'Imitation latine, qui est le deuxième de l'*Internelle consolacion ;* on a donc, pour supputer l'époque, jusqu'à la 56e année de l'auteur ; car, s'il avait terminé la septième période de sa vie, il n'avait pas atteint la huitième.

En voilà, je crois, bien assez pour qu'il soit permis d'appliquer les mots obscurs du 40e chapitre à la 49e ou 50e année de Gerson. Ajoutons, cependant, une autre considération. Ce travail, commencé à Paris, antérieurement à 1414 et arrivé, en 1414, au 40e chapitre du livre troisième ou plutôt du livre deuxième de l'Imitation, Gerson n'aura pu le continuer assidument, ou même le continuer du tout à Constance, au milieu des occupations énormes que son devoir lui imposait pendant la durée du Concile. Il n'y aura plus, probablement, mis la main qu'après la fin du Concile (1418)

et dans l'exil, lorsque la haine de Jean-sans-Peur, duc de Bourgogne, le força de chercher un asile hors de France. Est-il besoin de rappeler que, soit à Paris, soit à Constance, Gerson avait combattu avec le plus grand courage l'apologie du meurtre de Louis d'Orléans par le docteur Petit, soudoyé par Jean-sans Peur ?

Tous ces faits, rapprochés les uns des autres, expliquent la date de 1421 du plus ancien manuscrit *daté* de l'Imitation, lequel contient seulement le premier livre, mais qui a paru, du vivant de Gerson, mort le 12 juillet 1429, *avec son nom*, sans que Gerson ait réclamé contre une attribution qui contrariait son désir d'être inconnu. Gerson eût préféré que son anonymat fût respecté ; mais il ne pouvait protester contre la vérité. Il s'est contenté de ne pas appuyer une indiscrétion qui lui était sans doute désagréable.

Comme je n'ai pas l'intention d'écrire un livre sur la question pour répéter ce que M. Vert a excellemment démontré, je m'en tiendrai à ce que j'ai dit.

Il me reste à examiner une conjecture de M. Vert, que je crois erronée. Ce critique distingué avait parfaitement reconnu que le texte de Gerson avait été fort mal compris par tous les traducteurs.

Dans le *Gersoniana*, M. Vert dit, à la page 198 : « Vous avez pu remar-
« quer dans l'*Imitation* (III. 49) ces mots qui portent comme tout le reste :
« *Septem tempora mutantur super me*. Voilà que j'atteins la *septaine*. Gerson
« en effet, touchait aux 50 ans, quand son éminent ami et maître, d'Ailly,
« lui demanda la *Consolation spirituelle*. Il avait 10 ans de plus, lorsque,
« vers 1422, dans sa solitude claustrale à Lyon, il mettait la dernière
« main aux livres III et IV, lesquels offrent la suave empreinte de cette
« vie de paix, de sacrifice absolu et résigné, que menait leur auteur, sous
« l'humble coule de Célestin. Il pouvait alors écrire : *septem tempora mu-*
« *tantur* : Mes soixante ans sont accomplis ; je tourne aux septante. »

Il m'en coûte de me séparer de M. Vert ; mais son interprétation me paraît forcée. Le sens des mots y répugne. Il met au futur ce qui est au présent. Les sept révolutions ou périodes d'années dont parle l'auteur de l'Imitation sont évidemment accomplies « *mutantur* » lorsqu'il écrit. Il est mort à 66 ans : il ignorait s'il deviendrait septuagénaire et il ne l'est pas devenu. S'il avait voulu indiquer des périodes de dix ans, il aurait dû le dire et il l'aurait dit. Et alors, il n'aurait pu en compter sept. Sur quoi donc se base M. Vert pour supposer des périodes de dix ans ? Sur rien évidemment. Je crois, au contraire, qu'il est naturel de donner à ces périodes la base de sept ans, qui s'appuie sur l'opinion constante dont j'ai déjà parlé. A quelle préoccupation M. Vert a-t-il donc obéi, en passant au-

delà de la vérité, qu'il avait énoncée en disant : « *Gerson touchait aux 50 ans, quand d'Ailly lui demanda la Consolation spirituelle?* Je pense l'entrevoir dans la pensée qui dominait le critique, à savoir que c'est dans le couvent des Célestins que Gerson a mis la dernière main aux 3e et 4e livres de l'Imitation. M. Vert l'articule nettement; qu'en sait-il ? Et même, en l'admettant, rien ne s'oppose à ce que le 3e livre de l'Imitation latine, 2e livre de l'Imitation française, ait été composé en 1414, et revu par l'auteur dans la solitude des Célestins de Lyon.

Je sais bien que M. Vert rapporte une lettre de Jean Gerson, frère du chancelier, en réponse au père Oswald, qui demandait communication de certains petits traités consolateurs faits par le chancelier, et dans laquelle il parle à mots couverts de ces livres que M. Vert conjecture, avec une grande probabilité sans doute, mais sans preuve directe, être l'Imitation. Mais la réponse de Jean Gerson le célestin n'indique aucune date de la composition de ces livres cachés avec tant de soin sous l'anonyme. Et, encore un coup, lors même que, de la date de la lettre du père Oswald, on inférerait que Gerson allait mourir ou qu'il était mort, cela ne prouverait absolument rien contre ce fait qu'un livre, commencé en 1414, suspendu probablement pendant la durée du Concile de Constance, puis continué dans l'exil, à bâtons rompus, aurait été revu et mis dans sa perfection à Lyon, de 1422 à 1429.

Je termine enfin cette trop longue note que je n'ai pu faire plus courte, car j'avais à cœur d'exposer la question avec assez de détails pour que les lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien* y trouvassent des raisons de décider.

ELIE PETIT.

L'IMAGERIE POPULAIRE

RAPPORT

Présenté au Congrès des Œuvres ouvrières à Lyon

PAR LE R. P. GERMER-DURAND

MESSIEURS,

Les images sont un puissant moyen d'enseignement ; elles sont pour les yeux ce que la parole est pour l'oreille, et elles ont ce privilége d'attacher l'ignorant comme le savant, de parler un langage que tous comprennent. Aussi l'Eglise les a t-elle aimées et adoptées dès l'origine. Elles ont eu leurs martyrs au temps des Iconoclastes, et si d'autres les ont défendues jusqu'à l'effusion du sang, nous pouvons bien leur consacrer une part de notre temps et de nos travaux.

Les monuments de la foi chrétienne, construits par les grandes corporations du moyen-Age, sont les témoins irrécusables de l'emploi que l'Eglise savait faire des images pour parler au peuple.

Les vices et les vertus caractérisés par des figures saisissantes, élevant ou abaissant l'homme, et l'amenant enfin au triomphe ou à la réprobation, se présentaient aux yeux des fidèles sur le livre toujours ouvert du porche de l'église ; et, à l'intérieur, l'histoire des saints, résumée par les scènes principales de leur vie, parlait au cœurs en même temps qu'aux yeux des chrétiens réunis pour prier. Et cette part de l'enseignement était si importante, que la chaire du prédicateur, telle que nous la trouvons aujourd'hui dans les églises, ne date que du Moyen-Age, tandis que les images avaient commencé dans les catacombes. C'est là, me dira-t-on, prendre la question à la création. Eh bien, si vous le voulez, passons au déluge.

Le déluge, ici, ce fut la Renaissance.

Comment en sommes-nous arrivés à négliger, je dirai presque à dédai-

gner, un auxiliaire si puissant de l'apostolat ? L'histoire en serait longue. Sans entrer dans les détails, constatons seulement un fait : c'est que la facilité de reproduction apportée au XVIe siècle par l'imprimerie devait être pour la diffusion des images un élément fécond, une véritable puissance.

A partir de cette époque, en effet, l'image n'est plus une œuvre unique, destinée à n'être la part que d'un petit nombre de privilégiés ; reproduite fidèlement par la gravure, elle peut désormais être mise entre les mains de tous. Qu'en est-il résulté ? La facilité même est devenue un danger. Les artistes, qui jusque-là avaient exercé leur talent à orner les églises, et, par conséquent, à faire des images pour le peuple, se sont éloignés peu à peu de cette source féconde en inspirations saines, pour tomber peu à peu dans le paganisme renaissant, et ont abandonné à des imagiers vulgaires, à des graveurs sans talent, le soin de continuer la tradition de l'enseignement populaire. L'art, en s'éloignant de la religion, est devenu la proie du caprice de quelques Mécènes, égoïstes ou immoraux, qui l'ont entraîné dans une voie funeste, pendant que l'imagerie, comme la poésie populaire, arrivait à un tel degré de décadence et de trivialité, qu'on a peine à retrouver en elle la trace de sa noble origine. Et cependant, nous le répétons, l'image est une puissance pour le bien.

Quelle a été notre action pour faire valoir ce talent qui pourrait rapporter le centuple ?

Nous ne faisons rien, et nous laissons mal faire. Les marchands d'images sont absoluments les maîtres dans une branche aussi importante de l'Enseignement, et nous leur laissons répandre, sans protester, les plus ridicules inventions.

Ici, à propos du Cœur adorable de Jésus, ce sont des étalages d'anatomie fantaisiste, où des cœurs volants s'élèvent de terre avec des ailes invraisemblables, pour se réunir à un cœur plus grand, dans la plaie duquel une colombe fait son nid. Là, pour représenter l'union de l'âme avec son Dieu, on emploie des symboles dont la légende conçue, pardonnez-moi l'expression, en style de mirliton, se prête aux interprétations les plus éloignées de la piété, et sont, pour les ennemis de notre foi, l'occasion d'insulter et de blasphémer les adorables mystères de la religion catholique.

Nous tolérons ces inventions dangereuses, nous les encourageons même en achetant aux marchands d'images les niaiseries qu'ils nous offrent.

On se contente de dire : Pourvu que ces images inspirent la piété, qu'importe ! Je voudrais, Messieurs, vous faire sentir l'inanité d'un pareil raisonnement.

Quoi ! le laid pourrait être utile au bien ? mais le laid, c'est le faux, et pour faire le bien, il faut être dans le vrai.

Je veux qu'un enfant de dix à douze ans soit plus ou moins touché de ces mièvreries alambiquées qu'on appelle des emblèmes pieux; qu'il se contente de ces fleurs parlantes, de ces colombes sentimentales, de ces cœurs volants; mais quelle pensée de foi, quel enseignement utile laisseront dans son âme de pareilles représentations pour le moment où, devenu apprenti, il se trouvera en face du monde et de ses tristes réalités, aux prises avec la tentation et exposé à l'entraînement du mauvais exemple. L'ouvrier a besoin d'une éducation profondément chrétienne, d'un enseignement solide, clair, énergique, et n'a que faire de ce symbolisme faux, de ces pieux rébus, qui ne disent rien à l'esprit, et qui n'atteignent que l'épiderme du cœur, si j'ose employer cette expression.

Voilà où nous en sommes pour l'imagerie religieuse proprement dite.

Un mot maintenant de l'imagerie populaire d'Épinal. Là, du moins, malgré l'emploi souvent exagéré du rouge et du bleu, on retrouve quelques linéaments de la tradition chrétienne. On y voit encore quelques rares sujets tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament, et de la vie des Saints, encadrés avec les paroles d'un vieux cantique ou d'une complainte naïve : Joseph vendu par ses frères; la chaste Suzanne; saint Alexis; saint Hubert; Notre-Dame du Puy; Notre-Dame d'Espérance. On pourrait en citer d'autres encore, mais ces sujets deviennent de moins en moins nombreux, et pourtant, si l'on voulait entrer dans cette voie, quelle série de charmantes compositions ne fourniraient pas la vie de saints tels que saint Martin, saint François, saint Vincent de Paul et tant d'autres.

L'héroïsme chrétien de saint Louis et de Jeanne d'Arc ne seraient-ils pas plus justement populaire que le serment des Horaces ou l'enlèvement de Sabines? Sainte Geneviève ne remplacerait-elle pas avantageusement la fille de Mme Angot?

Les sujets chrétiens sont si nombreux et si touchants, qu'on se demande par quelle aberration on a pu sortir de ce magnifique domaine pour aller puiser aux sources empoisonnées du paganisme. Travaillons à remettre l'imagerie populaire dans la voie véritable et nous aurons fait beaucoup pour le bien des enfants.

Du reste, il convient d'indiquer encore un genre non moins important que les deux que nous venons de citer, plus important peut-être, parce qu'il est plus directement destiné à l'instruction.

Nous avons vu paraître plusieurs *catéchismes en images*, parmi lesquels il est juste de signaler celui de l'abbé Couissinier qui, malgré quelques

compositions imparfaites, est une œuvre sérieuse, et destinée à produire un grand bien, si elle est employée avec intelligence. Mais les ouvrages de ce genre sont en trop petit nombre. On trouve dans les catalogues :

La Bible, *l'Histoire sainte*, *la Vie de Jésus-Christ* en images ; *la Religion* en tableaux ; mais on y cherche en vain : *l'Histoire de l'Église*, *l'Histoire de France*, *la Vie de la sainte Vierge* et *des Saints* en images, et pourtant tout n'est pas dans la *Bible*. D'ailleurs, les publications que nous venons de citer sont presque toutes d'un grand format et coûtent relativement assez cher. Plusieurs même ne rentrent que de loin dans le domaine de l'imagerie et font parti plutôt de l'*apparatus* de la classe primaire.

Au point de vue des images, comme à d'autres peut-être, nous sommes en retard, non-seulement sur nos voisins, mais même sur les Chinois !... Ce n'est pas une plaisanterie. Il existe en Chine, parmi les chrétiens, une *Œuvre catholique indigène de saint Luc* en état de fournir des images religieuses à toutes les chrétientés de cet immense pays.

On peut avoir chez eux pour 40 sapèques (4 ou 5 sous de notre monnaie), un beau volume in-4° composé de gravures sur bois avec texte explicatif représentant, soit la vie de Notre-Seigneur Jésus-Christ, soit les principales vérités de la foi chrétienne. J'ai vu ces gravures et je ne crains pas d'affirmer que la plupart des images qui se vendent en France sous le nom d'images religieuses, sont des pauvretés, voire des caricatures, comparées aux gravures chinoises. Voilà ce que font les pauvres persécutés de l'extrême-Orient. Ils n'admettent point le genre maniéré et violent de nos compositeurs, et sont surtout choqués de l'indécente nudité trop souvent admise dans nos images pour la représentation des anges et des enfants.

Mais revenons à l'image proprement dite, à celle qui se donne aux ouvriers en souvenir d'une solennité, d'un grand acte religieux ; celle-là surtout doit nous occuper. Cette image, qui reste entre ses mains et sur laquelle ses yeux se reposeront chaque jour, cette image à la fois belle et peu coûteuse que nous poursuivons de nos rêves et que nous n'atteignons pas. Cette image est-elle donc un mythe, une chimère ? Non, elle existe ; elle existe en Italie, elle existe en Allemagne et en Belgique.

En Italie, la terre des arts par excellence, parce que l'Église les y a toujours protégés et encouragés, pas une église, au moins avant la spoliation, qui ne distribuât gratuitement, dans les jours de solennité, à chacun des fidèles, une image représentant le Saint ou la Madone vénérée en ce sanctuaire. Ces images simples, mais correctement dessinées, sont souvent d'une grande expression. Tous les bons Romains en ont, elles font partie de leur vie ; aussi le culte des saints est-il une de leurs

grandes préoccupations. Ils savent le jour de leur fête, les miracles qu'ils ont opérés et les occasions où on les invoque spécialement.

Et pour l'Allemagne, qui ne connaît l'imagerie de Düsseldorf ? N'y a-t-il pas, dans cette collection, les éléments d'un enseignement sérieux ?

Je sais qu'on a plusieurs raisons contre ces images. Examinons-les.

D'abord, *elles sont allemandes.*

Voilà une objection tout-à-fait française ; je la sens plus que je ne la comprends. Faisons mieux, et nous aurons le droit de leur préférer notre ouvrage. Mais, en attendant, sachons utiliser pour le bien des forces qui nous viennent d'ailleurs.

Seconde objection : *Elles coûtent trop cher.*

Elles coûtent moins que beaucoup d'images détestables, qu'on leur préfère, parce qu'elles sont bariolées et dentelées de la façon la plus excentrique. Est-ce là un moyen d'instruire et d'édifier ?

Objection plus générale : *Les enfants n'apprécient pas les belles images.*

C'est affaire d'éducation. Du reste, les choses vraiment belles sont populaires, parce qu'elles sont simples et faciles à saisir. Les Croisés, souvent fort peu lettrés, écoutaient avec enthousiasme les strophes de la *Chanson de Roland*, qui est un très-beau poëme. Et si les enfants se trompent en admirant les images laides, leur erreur ne va pas jusqu'à mépriser les belles. Du reste, le beau s'impose comme la vérité et, si le défaut d'éducation, si l'habitude entraîne l'enfant à mal juger, devons-nous le suivre dans ses errements. Non, certes ; nous sommes chargés de le conduire ; et surtout quand nous avons affaire à des enfants dont l'éducation nous est confiée, flatter leur mauvais goût serait une aberration coupable.

Autre objection :

Les Directeurs de la jeunesse n'ont pas les renseignements nécessaires pour guider le choix.

C'est là, je le sais, une grave difficulté ; on n'a pas beaucoup de temps à donner aux détails et cette étude demande un certain temps, j'ajouterai même une habitude et une connaissance qui manquent quelquefois. Il existe peu de catalogues qui offrent des garanties sérieuses.

Ce qui n'existe pas, il faut le créer.

Il y a trois ans, il n'y avait pas, en France, de société générale pour l'encouragement de l'Art chrétien. Elle existe aujourd'hui, et la question de l'imagerie est une de celles qui l'ont préoccupée dès l'origine. La Société de Saint-Jean a exprimé, par un de ses membres, M. l'abbé Charles, curé de Chaillot, au Congrès des Comités catholiques du mois d'avril dernier, combien elle déplore le niveau vulgaire où les éditeurs se plaisent à retenir les images dites pieuses. Le Congrès, justement frappé

des observations du rapporteur, à émis le vœu que la Société de l'Art chrétien donnât la prime de son approbation aux images qu'elle jugerait bonnes et belles, et fit dresser un catalogue des images dignes de contribuer à l'instruction et à l'édification des enfants.

Ce vœu, Messieurs, je vous demande de l'appuyer et j'ose affimer qu'en l'appuyant, vous en hâterez l'exécution.

Pour entrer dans la voie pratique, le Bureau central de l'*Union* a pensé qu'il devait prêcher d'exemple. Le Congrès de Nantes avait voté la cotisation à 0,30 cent. pour les membres patronnés des Œuvres. Il a cru avec raison que cette petite contribution les attacherait davantage à l'*Union des Œuvres*. Pour compléter cette pensée d'unité, on a émis l'idée de donner à chacun des souscripteurs une image représentant l'*Union* et servant de cachet d'agrégation pour les membres souscripteurs.

Deux compositions ont été faites par M. Imlé, à la demande du Bureau central. Elles sont sous vos yeux. Je n'ai point à faire l'éloge de l'artiste, aussi modeste que distingué, dont le crayon a traduit avec tant d'éloquence la grande idée de l'*Union* ; ses œuvres se chargent de le louer plus dignement que je ne saurais le faire.

La première composition est destinée aux apprentis. La scène est dans l'atelier de saint Joseph, patron de l'*Union*. Un groupe d'enfants armés des insignes du travail : la truelle, la scie, le marteau, sont présentés par un ange à saint Joseph. Une bonté toute paternelle est peinte sur le visage du modèle de l'ouvrier chrétien, qui tend les bras avec amour vers ses jeunes protégés. L'ange exprime par son regard et par son geste la confiance des enfants qui, agenouillés aux pieds du Saint, mettent pieusement leur personne et leurs outils sous la protection du patriarche de Nazareth. Toute la composition a un caractère de calme et de douceur qui inspire la confiance et le respect. Il me semble qu'un enfant attentif ne regardera pas cette image sans être porté à la réflexion et à la piété.

La seconde image est spéciale aux ouvriers adultes. L'idée est la même, les personnages seuls sont changés; au lieu des enfants, ce sont les jeunes gens, l'homme fait, le vieillard qui se mettent sous la protection du Saint. L'ange tient à la main un rameau d'olivier en signe de réconciliation, et les bras de saint Joseph, élevés vers le ciel, expriment la joie que cause à toute la cour céleste le retour des hommes de labeur dans le giron de l'Église.

Ces deux compositions sont deux véritables œuvres d'art, et le succès qu'elles ne manqueront pas d'avoir dans nos Œuvres, démontrera, mieux que tous les raisonnements, que les ouvriers savent apprécier les belles choses.

Ces images seront un stimulant pour assurer à l'*Union* de nombreux souscripteurs et populariseront l'idée du Beau en même temps que l'idée de l'*Union*.

La voie est ouverte ; à nous, Messieurs. de l'élargir et d'y entraîner avec nous, tous ceux qui travaillent à la conversion des ouvriers.

Pour résumer les idées que je viens de vous indiquer rapidement, permettez-moi de formuler quatre propositions :

Le Congrès émet le vœu :

1° Que les deux images composées spécialement pour l'*Union*, soient répandues en grand nombre dans les Œuvres.

2° Que les Directeurs d'Œuvres dirigent le choix des images, et ne laissent distribuer que les images capables d'instruire et d'édifier.

3° Qu'ils favorisent la diffusion des images populaires religieuses et des ouvrages illustrés, et provoquent la publication d'ouvrages de ce genre sur l'Histoire de l'Église et des Saints.

4° Que la Société de Saint-Jean pour l'encouragement de l'Art chrétien, soit instamment priée de publier un catalogue des images conformes à la foi, à la saine doctrine et aux règles de l'art religieux.

Les conclusions du rapporteur, adoptées par la Commission, ont été sanctionné par l'approbation de l'Assemblée générale.

ARCHÉOLOGIE ROMAINE.

Les médailles de dévotion des six ou sept premiers siècles de l'Église. — M. de Rossi traite de ces médailles en général, puis il les classifie, décrit les plus importantes, et montre les différences qui les séparent des médailles de la superstition magique, gnostique, ou cabalistiques, et des *philactères* réprouvés par un célèbre décret du Pape Gélase.

Il s'agit ici des médailles de dévotion proprement dites, destinées à être suspendues au cou au moyen d'une chaînette ou d'un cordon passé dans le trou percé à cet effet. Dès le XVIIe siècle, on constata l'existence d'un nombre assez considérable de ces médailles. M. de Rossi en a fait reproduire 10 en chromolithographies, sur une planche qui accompagne son bulletin.

La 1re, très-supérieure aux autres au point de vue de la composition et de l'exécution, représente une gracieuse scène pastorale, semblable aux meilleures sculptures des sarcophages du IIIe siècle. La seconde, avec son groupe d'images, dont une femme en prières et des hommes recueillis, rappelle les fresques des catacombes où l'on voit représentées de la même manière des âmes accueillies parmi les saints, et elle paraît être du IVe siècle. La 3e nous offre le sacrifice d'Abraham, exprimé d'une autre façon que d'ordinaire dans les peintures, sur les verres et dans les sculptures. On voit dans le 4e, d'un côté le pasteur, selon le type très-commun, de l'autre le Sauveur entre les deux princes des Apôtres, dont l'un reçoit de lui le volume de la loi évangélique, composition qui paraît avoir été imaginée pour les absides des basiliques, au IVe siècle, et que l'on trouve répétée sur une foule de monuments et d'ustensiles [1]. La 5e et la 8e ont une grande analogie dans une de leurs faces. La 6e et la 7e portent les monogrammes du Christ tels qu'ils étaient usités au IVe siècle, et ces monogrammes sont accompagnés du buste d'un homme et des lettres d'un nom, pareils à ceux que nous observons sur cent autres objets confectionnés à cette époque. Enfin, la 9e et la 10e sont les plus grossièrement travaillées; elles représentent sur leurs faces des compositions comparables à celles des

[1] Voir à ce sujet les articles publiés dans la *Revue de l'Art chrétien*, par M. le comte Grimouard de Saint-Laurent.

monuments byzantins, et, sur leurs revers, l'adoration des Mages, d'après l'ancien type qui subsista jusqu'au VIe siècle, époque du byzantinisme dit de Ravenne.

On remarque dans ce groupe de médailles trois époques : celle du symbolisme primitif et de l'art classique chrétien, dont les origines lointaines et la diffusion appartiennent à l'âge antérieur à la paix de l'Église ; celle où ce symbolisme se mêle, puis cède la place aux signes, aux images, aux compositions inventées ou très-répandues dans les premiers temps de la paix et du triomphe, mais en conservant l'empreinte, bien qu'affaiblie et altérée, de l'art antique ; celle enfin, où l'on trouve les indices, au moins, des commencements de la période artistique communément appelée byzantine.

Jusqu'ici, dit M. de Rossi, je ne connais pas de médaille de dévotion, appartenant à la première époque, qui porte les symboles de l'ancre, du poisson, etc.; mais il est certain que ces médailles étaient usitées parmi les fidèles et on en découvrira peut-être un jour. La première représentée sur la planche est évidemment de cette époque : on y voit le pasteur appuyé sur sa houlette, sous l'olivier mystique ; le chien est tourné vers lui; les brebis paissent, se reposent, bondissent sous ses yeux, superposées en plusieurs plans. C'est une composition classique, évidemment du IIIe ou même du IIe siècle.

On attribue à la seconde époque, laquelle embrasse le IVe et le Ve siècle, les médailles qui, portant les signes manifestes et solennels du christianisme et des images propres aux temps de son triomphe, ne sauraient être attribuées avec vraisemblance à l'époque des persécutions, et qui d'ailleurs n'ont rien de commun avec les monuments chrétiens du VIe et du VIIe siècle. M. de Rossi en décrit et en commente quelques-unes.

Celles de la troisième époque sont naturellement les plus communes.

On voit que l'usage, si répandu aujourd'hui, des médailles bénites se portant au cou, date de loin, bien que les auteurs anciens qui nous sont parvenus n'en fassent aucune mention. On connaît la médaille attachée au cou de Ste Geneviève par S. Germain, évêque d'Auxerre, en gage de la virginité qu'elle avait vouée à Dieu. Cette médaille était une pièce de monnaie en bronze, percée d'un trou et portant l'empreinte d'une croix.

Les dernières pages de cette intéressante étude sont consacrées aux *philactères* ou amulettes, si sévèrement interdits aux premiers chrétiens. C'étaient tantôt des *ligaturae* offrant aux regards des objets et des caractères étranges, que les sorciers attachaient aux habits de leurs clients; tantôt des *abrasaxes*, dont plusieurs, pour mieux tromper les simples, portaient cette légende : DN IHS XPS DEI FILIVS, autour d'une ânesse et

d'un scorpion; tantôt des clous magiques, comme celui, si connu, sur lequel on lit : *ter dico, ter incanto in signo Dei, et signo Salomonis et signo de nostra Artemix;* tantôt des lames de métal comme celle qui fait partie du Musée Campana, aujourd'hui au Louvre, et où se lisent ces mots, en grec, déchiffrés par M. Frohner à l'aide du microscope : *que tout mauvais esprit soit arrêté par cette conjuration, se souvenant du pacte qu'ils ont accepté par crainte de Salomon et de l'ange Mechlis quand ils firent le grand et saint serment au nom saint (de Dieu)... Je te conjure (ô amulette), protége Syntichès, la nuit, le jour et l'après-midi.*

Les médailles dont il a été question plus haut n'ont évidemment rien de commun avec ces objets.

Des chrétiens condamnés aux carrières de marbre dans les siècles de persécution et du soin qu'avait d'eux l'Église romaine. — Ce savant article a été inspiré à M. De Rossi par la découverte, dans l'*Emporium*, d'une foule de blocs de marbre extraits des carrières de la Grèce, de l'Asie et de l'Afrique par les condamnés *ad metalla.*

Par *metalla*, le droit pénal des Romains entendait aussi bien les carrières de marbre que les mines de métaux. C'était une peine emportant la mort civile et la perte de la liberté. Avant de la subir, le condamné était généralement fouetté, flagellé. On l'infligeait indifféremment aux esclaves et aux hommes libres, même aux femmes, et très-fréquemment aux chrétiens. On sait que le pape S. Clément, exilé par Trajan en Chersonèse, y trouva 2000 fidèles travaillant aux carrières de marbre d'Inkermann.

Le premier document historique ayant trait à la matière est la lettre par laquelle Denys, évêque de Corinthe, remercie Sotère et l'Église Romaine de leurs aumônes aux fidèles et notamment *à ceux qui sont dans les mines* (ἀδελφοῖς ὑπάρχουσιν ἐν μεταλλοις ; Eusèbe, *Hist. eccl.* IV, 23). C'était sous la persécution de Marc-Aurèle. On lit dans les *Philosophumena* (Lib. IX, 11) que le pape Victor obtint de Commode la délivrance des martyrs condamnés aux métaux de Sardaigne, martyrs la plupart romains. Mais aussitôt après la mort de Commode, les condamnations recommencèrent, d'abord sans bruit, puis ouvertement en 211, car Tertullien mentionne, dans les premières années de Septime-Sévère, la caisse ecclésiastique servant au soulagement des condamnés *ad metalla.*

Au commencement du IIIe siècle, l'Église Romaine eut environ quarante ans de tolérance et de repos, interrompus seulement par la courte persécution de Maximin.

Puis vinrent les furieuses persécutions de Dèce, de Gallus et de Valérien.

dont la dernière nous fournit une ample matière pour notre sujet. On a des lettres de Cyprien aux évêques travaillant aux carrières de marbre jaune et aux mines d'or et d'argent de Numidie, et les réponses de ces évêques.

Il paraît que, au moins en Afrique, avant l'an 315, on marquait au front les condamnés, car, cette année-là, Constantin écrit au vicaire de l'Afrique : *si quis fuerit in metallum damnatus minime in facie ejus scribatur*, et ce, par respect pour l'onction faite sur le front du fidèle dans la réception du sacrement de confirmation.

De Gallien à Dioclétien on ne trouve pas de mention spéciale de chrétiens condamnés *ad metalla*. Mais, sous la dernière persécution, qui fut la plus violente et dura dix ans, le nombre de ces condamnés augmenta énormément et on leur fit subir des tourments d'une cruauté satanique. Eusèbe raconte *de visu* qu'on leur crevait l'œil droit, qu'on leur coupait le nerf du pied gauche et qu'on les envoyait ensuite aux carrières, où ils ne tardaient pas à succomber à la fatigue, surtout dans celles de Palestine.

Entre la 6e et la 7e année de cette période décennale, les chrétiens employés aux carrières de porphyre de la Thébaïde obtinrent la grâce ἀνέσεως καὶ ἐλευθερίας (du repos et de la liberté), phrase d'Eusèbe qu'il faut entendre en ce sens que les bourreaux, las de tourmenter et de tuer, laissèrent quelque temps leurs victimes en paix, au point que celles-ci purent construire des églises et y célébrer les saints mystères. Mais cette trève ne fut pas de longue durée. Maximien Galère, affligé par Dieu d'une maladie horrible, tempéra plus tard les rigueurs de la persécution. Après lui, l'esprit de cruauté de Maximin reprit le dessus ; mais sur ces entrefaites, Constantin arriva. Les condamnés qui avaient survécu aux tourments furent rappelés : on vit, au concile de Nicée, des évêques borgnes de l'œil droit et estropiés de la jambe gauche.

Corsi (*Delle pietre antiche*, p. 27) croit qu'après le rappel des confesseurs de la foi, le travail des mines dut languir considérablement. Il est certain que les blocs de marbre en exubérance le long de Tibre étaient très nombreux sous les Flaviens et les Antonins, et si abandonnés que le sable ne tarda pas à les couvrir.

Saint Pierre sous les traits du Bon-Pasteur. — A Rome, les découvertes archéologiques confirment journellement la croyance de l'Eglise. On trouve dans les catacombes l'image de Notre-Seigneur Jésus-Christ sous le type gracieux d'un jeune homme portant sur ses épaules, en guise de collier, une brebis qu'il ramène au bercail. De plus, il existe, au mu-

sée du palais de Latran deux statues qui reproduisent la même pensée. Mais voici que, dans les fouilles dirigées à Saint-Clément avec tant d'intelligence par le T. R. P. prieur Mullooly, on vient de mettre à jour une statue du Bon-Pasteur; et, cette fois, ce n'est plus un imberbe qui nous apparaît, c'est un vieillard à la barbe et aux cheveux crépus. A ces caractères les hommes compétents reconnaissent le type ancien de l'apôtre S. Pierre. Le fini du travail ne désavoue point le style du second siècle. Or, il est à remarquer que, dans l'Evangile, Jésus-Christ prend la qualité de Pasteur, et que ce titre est communiqué en termes propres à Pierre, et à Pierre seul; car à lui seul il a été dit: Pais mes agneaux, pais mes brebis.

De là ces belles paroles de S. Ambroise au Pape S. Sirice : « Nous avons reconnu dans la lettre de Votre Sainteté la vigilance du Bon-Pasteur. Vous gardez fidèlement la porte qui vous est confiée. Vous paissez avec une sollicitude sans égale le troupeau du Christ, qui doit vous écouter et vous suivre. *Epist.* XCII. »

Le Pape S. Boniface 1er écrivait lui-même à un évêque en 418 ce qui suit : « L'apôtre S. Pierre, ainsi que vous l'exprimez si bien dans votre lettre, vous regarde de ses propres yeux pour voir comment vous remplissez votre charge. Celui qui a été constitué le Pasteur perpétuel des brebis du Seigneur ne peut manquer d'être auprès de vous. Celui à qui la fondation de l'Eglise universelle fut confiée ne peut refuser de prendre soin d'une Eglise, quelle qu'elle soit. (*Epist V, ad Rufum.*) »

Plus tard, en 440, Arnobe le jeune interpelle en ces termes l'hérésiarque Novatien : « Tu dis qu'il ne faut pas venir en aide aux pénitents, lorsqu'ils sont tombés après le baptême; mais voici qu'un pareil secours est accordé à l'apôtre pénitent, je veux dire à celui qui est l'évêque des évêques. Du moment qu'il pleure sa faute, il est promu à un grade plus élevé. Ce qui le prouve, c'est qu'aucun apôtre n'a reçu le nom de Pasteur : titre et dignité que le Sauveur après sa résurection, décerne à Pierre converti et pénitent. (*In psalm.* CXXXVIII.) »

Un détail piquant : à côté de la statue de S. Pierre sous les traits du Bon-Pasteur, on a ramassé une tête en marbre, jadis dorée, dont le front bas, le cou épais, le menton voluptueux, révèlent le type odieux de Néron. Rapprochement providentiel et instructif ! le martyr à côté du persécuteur; le Bon-Pasteur dont la dynastie durera jusqu'à la fin des siècles, et un César, dont le nom restera le synonyme de férocité; S. Pierre dont l'image antique va devenir l'objet de la vénération des fidèles, et un débris qui lui servira de trophée ! Encore une fois, il faut s'ecrier avec un autre César, l'apostat Julien : O Galiléen, tu as vaincu !

E. Poitet.

TRAVAUX DES SOCIÉTÉS SAVANTES

Comité des travaux historiques. — Le dernier numéro de la *Revue des Sociétés savantes* contient un rapport de M. Chabouillet sur les lectures faites à la réunion de la Sorbonne (section d'archéologie). Nous en extrayons les passages suivants :

« M. l'abbé Eugène Müller, membre du Comité archéologique de Noyon, donne lecture d'un travail intitulé *L'Antiphonaire du Mont-Renaud.* M. l'abbé Müller, qui a trouvé cet antiphonaire dans la bibliothèque de M. de Boullancy, au château du Mont-Renaud, dans les environs de Noyon, en a fait une description détaillée, dont il a lu la plus grande partie. Ce manuscrit, qui, selon M. l'abbé Müller, date de la fin du IXe siècle, est enrichi de lettres historiées et comprend environ 300 pages de neumes, dont le savant ecclésiastique a donné des spécimens. Par une série d'ingénieuses observations, M. l'abbé Müller a démontré que ce précieux manuscrit n'était pas venu échouer par hasard dans le Noyonnais, mais qu'il y était né, ou tout au moins avait été exécuté pour l'usage d'un monastère de la contrée. En effet, M. l'abbé Müller fait remarquer que plusieurs saints, particulièrement révérés dans le Noyonnais, ont leurs offices propres dans le manuscrit du Mont-Renaud.

« M. Travers, président de la Société des antiquaires de Normandie, a traité cette question : *Que faut-il entendre par le côté droit et le côté gauche d'une église?* Je n'ai pas entre les mains le manuscrit de M. Travers, mais je crois ne pas en avoir oublié les conclusions, et j'affirme que ce bref travail, qui touche à de curieuses particularités du rite, est spirituellement écrit. En résumé, si ma mémoire ne me trompe pas, anciennement on nommait côté droit le côté gauche du célébrant ou du fidèle entrant dans l'église, c'est-à-dire le côté de l'évangile ; mais, vers le XIe siècle, l'usage, se serait établi et aurait prévalu de nommer côté droit celui de l'épître c'est-à-dire le côté à droite du célébrant et du fidèle entrant à l'église.

« M. le vicomte de Caix de Saint-Aymour, membre du Comité archéo-

logique de Senlis, donne lecture de *Notes sur la découverte d'un temple antique dans la forêt d'Halatte.* Ce temple, dont les ruines ont été explorées par les soins du Comité archéologique de Senlis, a été incendié, soit par les barbares au milieu du IVe siècle de notre ère, soit par les premiers zélateurs du christianisme, et plutôt par ceux-ci que par ceux-là, suivant M. de Saint-Aymour.

« La divinité à laquelle était dédié ce temple est restée inconnue ; mais elle était en grande vénération dans la contrée, car les fouilles ont produit un grand nombre d'*ex-voto* comme on en a trouvé à la source de la Seine et ailleurs. Ces *ex-voto*, en pierre tendre du pays, ont été dessinés par M. Vinet; on remarque des statuettes, des bustes, des têtes, des mains, des pieds, des seins et des enfants au maillot ; on a trouvé aussi dans les ruines de ce temple des anneaux et des fibules, puis des médailles gauloises et romaines. D'après ces médailles et aussi d'après d'autres observations, M. de Saint-Aymour croit pouvoir placer la grande vogue de cette divinité inconnue sous le règne de Vespasien, époque à laquelle auraient été construites les arènes découvertes par le Comité de Senlis, il y a quelques années. Le travail de M. de Saint-Aymour est l'œuvre d'un observateur diligent et bien informé.

« M. Reboux, membre de la Société des sciences et arts de Vitry-le-François (Marne), a fait une véritable conférence en action *sur les armes et les ustensiles des âges préhistoriques.* Muni d'une provision de haches, de couteaux de formes variées et d'autres instruments de pierre, emmanchés industrieusement par ses soins, M. Reboux a montré comment les hommes des âges préhistoriques devaient agencer leurs armes et leurs outils, et comment ils devaient s'en servir. C'est avec des lanières découpées sur une peau de bœuf, au moyen d'un couteau de pierre, que M. Reboux emmanche ces haches et ces couteaux, qui paraissent très-solides ; il a également enlevé devant l'assemblée les poils d'une peau de bœuf avec le tranchant d'un couteau de pierre, et a donné ainsi un échantillon du parti qu'on pouvait tirer de ces instruments rudimentaires. »

Société centrale des Architectes. — Le Président de cette Société a adressé la lettre suivante à M. César Daly, directeur de la *Revue générale d'Architecture :*

« Mon cher Confrère,

« Le Bureau de la Société Centrale des Architectes a lu la lettre que vous avez adressée à notre honoré confrère, M. Bailly, président de la Commission d'Archéologie de la Société, au sujet des fouilles entreprises

par M. Emile Burnouf, Directeur de l'Ecole de France à Athènes, dans le but de « *réaliser complétement le nettoyage de l'Acropole* ». Nous sommes heureux, mon cher Confrère, de vous transmettre les remerciements de notre Société pour avoir attiré son attention sur une question d'un intérêt aussi grand et aussi patriotique.

« C'est en effet au moment où les savants allemands, — trouvant à Berlin et à Vienne les ressources nécessaires pour explorer le sol de la Grèce et des îles de l'Archipel, — tentent de revendiquer pour leur nationalité les découvertes faites autrefois par la France, notamment à Olympie et dans l'île de Samothrace, qu'il convient aux artistes français de soutenir plus que jamais les efforts de notre Ecole de Rome et d'Athènes ; car ils peuvent se rappeler avec une légitime fierté que MM. Deville et Coquart ont fouillé avec succès, il y a moins de dix ans, l'île de Samothrace et, que, pendant l'expédition de Morée, il y a bientôt cinquante ans, sous la direction d'Abel Blouet (un de nos maîtres qui présida notre Société Centrale), notre pays a, plus que tout autre, à Olympie, à Bassæ, et dans l'île d'Egine, contribué à ressusciter les admirables monuments d'Ictinus, de Phidias, de Callimaque et de Libon.

« La pensée de continuer dans l'Acropole les fouilles commencées est digne des illustres traditions de notre Ecole de France à Athènes, Ecole à laquelle ont donné un si éclatant prestige les travaux d'Ernest Beulé et les études de restauration d'édifices antiques dues à nos confrères MM. Ballu, Paccard, Titeux, Chaudet, Tétaz, Desbuisson, André, Garnier, Lebouteux, Louvet, Moyaux et Boitte : aussi cette pensée ne pouvait manquer de trouver, au sein de la Société Centrale des Architectes, le généreux écho qu'elle a trouvé près de vous et des lecteurs de votre estimable Revue, et le Bureau de la Société a décidé, dans sa séance du 22 septembre dernier, *qu'une Souscription serait ouverte parmi les membres de la Société et que la Société s'inscrirait en tête de cette souscription.*

« Vous pouvez donc, mon cher Confrère, compter joindre notre offrande à celle que vous aurez à transmettre à l'éminent Directeur de l'Ecole d'Athènes pour venir en aide à ses recherches si intéressantes pour les Architectes et les Archéologues ; recherches qui, nous l'espérons, continueront par leurs heureux résultats les remarquables découvertes faites, depuis près d'un demi-siècle, sur le sol du monde grec, par nos missions de savants et d'artistes français.

« Veuillez agréer, mon cher Confrère, l'assurance de nos meilleurs sentiments de confraternité. »

Le Secrétaire principal,
A. Hermant.

Le Président de la Société,
H. Labrouste.
Membre de l'Institut.

Société des antiquaires de Picardie. — Le dernier *Bulletin* contient la communication suivante de M. l'abbé J. Corblet :

« Je viens de recevoir, dit-il, une brochure intitulée *Etude sur Pierre l'Hermite*, par M. Félix Guillon. C'est une réponse à un article que j'ai publié dans le *Dimanche*.

« M. Guillon prétend que Pierre l'Hermite est né dans le pays Chartrain et non pas en Picardie. Pour l'établir, il invoque l'autorité de Souchet dans son *Histoire de Chartres*.

« Voici les trois objections principales de l'auteur et la réponse que j'y fais :

« 1° Selon Souchet. Pierre d'Achères, moine très-docte du pays Chartrain, fit le voyage d'Outre-Mer en 1095. De là M. Guillon conclut que ce personnage est le même que Pierre l'Hermite désigné sous le nom de Pierre d'Achères par le chroniqueur des comtes d'Anjou et par Orderic Vital. On sait que le premier voyage de Pierre l'Hermite en Terre-Sainte n'a pu avoir lieu qu'en 1093 au plus tard. car, pendant les deux années suivantes. il parcourait nos provinces en prêchant la Croisade. Son second voyage eût lieu en 1096, alors que l'avant-garde des Croisés se mettait en marche. Donc il n'est pas le Pierre d'Achères partant en 1095.

« 2° Pierre l'Hermite a été nommé Pierre d'Achères par deux chroniqueurs. Il s'agit, selon M. Guillon, d'Achères au pays Chartrain. — Pourquoi ne s'agirait-il pas d'Achéry, dépendance d'Acheux en Picardie.

« 3° Gautier-sans-Avoir. qui conduisait l'avant-garde des Croisés, était Chartrain, et ses relations avec Pierre l'Hermite ne peuvent s'expliquer que parce que celui-ci serait aussi Chartrain. Je réponds d'abord que, d'après Orderic Vital, Gautier était un Seigneur Picard. neveu de Gautier Tyrel. sire de Poix, qui fit partie de la première Croisade. en 1096. — Cette autorité vaut bien celle de Souchet. et le peu de fondement de l'hypothèse de M. Guillon n'a pas besoin d'être démontré.

« Vous voyez, Messieurs, que les prétentions imaginées par M. Guillon ne sont pas bien dangereuses pour nous, et qu'il s'est trop hâté en se demandant ce que va devenir la statue amiénoise, érigée à l'ombre de la cathédrale par la Sociélé des antiquaires de Picardie. »

Société des antiquaires de l'Ouest. — M. Ledain a parlé de la découverte faite à Persac (Vienne) de trois cadavres ensevelis dans du charbon, et à côté de l'un desquels se trouvait une hache en jade. Cette découverte est due à M. Grange. agent-voyer en chef du département. M. de Longuemar a fait observer, à cette occasion, que ces haches celtiques en jade étaient encore, dans beaucoup de contrées. considérées comme des amu-

lettes, et qu'elles étaient, chez les paysans, l'objet d'une vénération particulière.

M. Richard a donné lecture d'une note sur des plombs historiés trouvés dans le sol de Poitiers, et dont quelques types ne sont pas mentionnés dans le grand ouvrage en cinq volumes que M. Forget a consacré à ce sujet. La plupart de ces plombs historiés, qui font actuellement partie de la collection de M. Bonsergent, sont des médaillons de pèlerinage ; d'autres représentent Ste Catherine d'Alexandrie, patronne des docteurs en droit.

Société d'Emulation d'Abbeville. — La Société d'Emulation d'Abbeville a été dignement représentée dernièrement au Congrès international d'Archéologie préhistorique qui s'est tenue cette année à Stockholm, par son président, M. Ernest Prarond. Il y a fait, le 15 août, sous ce titre : *l'École d'Abbeville dans les recherches préhistoriques,* une communication qui a été bien accueillie. M. Prarond a établi, à l'aide de fragments des mémoires de la Société d'Emulation de 1834-1835 et de 1836-1837, que, dès 1830, M. Trauillé collectionnait des instruments en pierre et en os ; que M. Picard posait, de 1836 à 1837, des divisions qui sont encore en parties admises par la science actuelle. Il a ajouté que la grande impulsion donnée ensuite par M. Boucher de Perthes a précédé de beaucoup les travaux du docteur Rigollot ; il a signalé enfin le nouveau cabinet créé par M. Oswald Dimpre, qui continue avec succès ses recherches et ses découvertes aux abords de cette ville. Cette partie de la communication de M. Ernest Prarond a particulièrement attiré l'attention des membres du Congrès de Stockholm.

Académie de Lisbonne. — La bibliothèque de l'Académie des sciences de Lisbonne, qui appartenait autrefois au couvent des jésuites, aboli, comme on le sait, possède un missel illustré, le plus beau missel qui soit au monde. C'est l'œuvre d'Etienne Gonzalvo Neto, jadis abbé de Serem, en Portugal, ensuite chapelain de dom Joan Manuel, évêque de Vizen, à qui il fit don, par un sentiment de gratitude, de ce précieux ouvrage d'art, dont l'exécution l'avait occupé de l'an 1610 à 1622. L'évêque de Vizen, fondateur du couvent des jésuites, avait placé ce missel dans la bibliothèque du couvent, où il a été trouvé.

Ce missel est un missel pontifical, tel qu'on s'en sert aux messes épiscopales. Les bibliophiles, les savants l'ont toujours considéré comme un merveilleux travail d'artiste et d'une valeur égale au célèbre missel exécuté par Juvénal des Ursins, secrétaire de l'évêque de Poitiers, vers 1455, conservé à la Bibliothèque nationale de Paris.

Le comte polonais Racsinski, bien connu par son goût et par ses connaissances en ouvrages d'art, en fait un grand éloge ; et quand feu Thomas Boone, le Nestor des libraires anglais, se trouva à Lisbonne, il offrit du missel 1,000 liv. st. (25,000 fr.). Plus tard une maison de Paris en offrit 65,500 fr., mais les autorités portugaises s'opposèrent à la vente.

Ce beau livre, format in-folio, est orné de douze dessins à la plume magnifiquement coloriés. Ce sont des modèles de compositions très-correctes de dessin et de perspective, enrichies de nombreuses vignettes et de belles lettres capitales, montrant de la part de leur auteur une imagination brillante, fertile, et la main d'un habile peintre en miniature.

Les grandes compositions représentent *l'Adoration des Bergers*, *les Mages d'Orient*, *la Cène*, *le Calvaire*, *la Résurrection*, *la Descente du Saint-Esprit*, *l'Assomption*, *la Flagellation*, *le Christ au milieu des docteurs*, *la Vierge avec l'Enfant Jésus*, toutes admirablement peintes.

Congrès international des Orientalistes. — (1re Session, Paris, 1873, t. I). — Nous trouvons, p. 552 de ce volume curieux à tant de titres divers, et parmi les lois somptuaires établies par le sultan Mohammed Châh, roi malais de Malâka (1276-1332), les deux paragraphes suivants concernant l'art des constructions :

1°... Il n'est pas permis d'employer la couleur jaune dans l'ornementation des maisons.

2° Il est défendu de construire des maisons avec appendices en saillie, avec colonnes suspendues et ne reposant pas à terre, avec colonnes passant au-dessus du toit et avec belvédère. Il est défendu de les couronner de tourelles et de créneaux.

Société archéologique de Smyrne. — Quelques amis des arts se sont réunis à Smyrne pour fonder dans cette ville une Société archéologique. Les ressources nécessaires seront fournies par la caisse sociale et des dons volontaires. Les savants Grecs ont promis leur aide et leurs conseils. Le zèle qui anime les fondateurs promet un futur musée digne de ces contrées antiques, berceau de l'humanité. J. C.

DÉCOUVERTE

DE PLOMBS HISTORIÉS

A ROUEN

Les plombs trouvés dans la Seine, à Paris, et recueillis par M. A. Forgeais, ont occasionné un certain bruit il y a quelques années ; le curage du port de Rouen vient d'amener des résultats beaucoup plus importants encore.

C'est par kilogrammes qu'il faut évaluer la somme des objets possédés par M. Fancy, marchand de curiosités, 20, rue d'Amiens, et il est loin d'avoir eu la récolte entière, des confrères s'étant jetés à la traverse. Ces objets, qu'il m'a été permis d'examiner, consistent en enseignes de pèlerinage, médailles, monstrances, reliquaires à volets, figurines, petits vases, etc., fabriqués en métal fondu, estampé ou laminé; aucun ne m'a paru remonter au-delà du XIVe siècle, le XVe y est en majorité. Mais, à côté des symboles chrétiens, en apparaissent d'autres, évadés à coup sûr du musée secret de Naples ; malgré mon vif désir de les croire antiques, je suis forcé par l'évidence de les attribuer au Moyen-Age. Un demi-siècle s'est à peine écoulé depuis que les pèlerins de Saint-Gorgon, à Canteleu, près Rouen, ont cessé de recevoir des images moins accentuées peut-être, mais non moins significatives. Comment expliquer de semblables faits ? Les traces de l'infâme culte chamitique, actuellement soupçonné chez les Yézidis de la Mésopotamie, toujours imposé aux Brames du Dekkan par une population en délire, et jadis venu en Gaule par Rome qui l'avait reçu de l'Egypte et de la Syrie, ont-elles persisté si longtemps au milieu de nous ? Je n'entreprendrai pas de résoudre le problème. J'ai cependant une conviction : une telle abondance, sur un même point, d'objets analogues, prouve qu'ils y ont été déposés avec intention et non par circonstance for-

tuite. Or, nous savons par le récit de l'historien Paul Orose que les Cimbres vainqueurs des Romains précipitèrent dans le Rhône, pour le consacrer à leurs dieux, tout le butin qu'ils avaient ramassé ; les tourbières du Danemark ont confirmé la narration d'Orose. Cet usage qui remonte à la plus haute antiquité a pris naissance en Orient, car M. V. Place a rencontré sous les fondations d'une porte de ville assyrienne, *Dur-Sar-kin* (Khorsabad), une multitude de bijoux divers qu'on y avait jetés dans un but incontestablement religieux. Peu de générations ont vécu depuis qu'Artésiens et Flamands ont supprimé leurs offrandes aux fontaines sacrées ; les Allemands et les Bretons du Morbihan y ont-ils vraiment renoncé tout-à-fait ? J'en doute, aussi je n'hésite pas à regarder les plombs de Rouen et de Paris comme un reste de superstition païenne, un hommage certainement irréfléchi rendu à la divinité du fleuve. Les Franks et les Normands, que l'ignorance poussait à ces actes anti-chrétiens, revenaient de pèlerinages dont l'archéologie locale déterminera sans peine les sanctuaires.

C. L.

INDEX BIBLIOGRAPHIQUE

(ARCHÉOLOGIE ET BEAUX-ARTS)

BAYE (Joseph de). Grottes de Baye : pointes de flèches en silex à tranchant transversal. Paris, in-8

BULLETTINO DELLA COMMISSIONE ARCHEOLOGICA MUNICIPALE. — *Avril-Juin.* — P. Ercole Visconti : Un antico pugillare in avorio (2 pl.). — Due antiche forchette di argento (1 pl.) — Testa di Pompeja Plotina (1 pl.). — Busto di Manlia Scantilla (1 pl.). — Busto di Didia Clara (1 pl.).

BULLETTINO DI ARCGEOLOGIA CRISTIANA. — *N° 3.* — I primitivi monumenti cristiani di Corneto-Tarquinia. — Notizie scoperte nel cimitero di Generosa in Roma.

COMITÉ ARCHEOLOGIQUE DE SENLIS. — *Comptes-rendus et Mémoires*, année 1873. Senlis, 1874, in-8 avec pl. — Les études préhistoriques, par M. de Maricourt. — Sceau-matrice en argent, par M. de Longpérier-Grimoard. — Poids de plomb, par M. Adrien de Longpérier. — Note sur le sarcophage de Chantilly, par M. J. Gérin. — M. de Caumont, par M. de Longpérier-Grimoard. — Les reliques de Saint-Vigor, par M. J. Corblet. — Les reliques de Saint-Vigor, par M. A. Vattier. — Chemin gaulois de Senlis à Angicourt, par M. L. Caudel. — Chemin des Poissonniers, etc., par M. L. Caudel. — Villa d'Auræ, par M. Thomas. — Note sur Ermenonville, par M. Moreau. — Excursion à Compiègne, par M. J. Gérin. — La police des cabarets au XVIIIe siècle, par M. J. Gérin. — Notes sur Senlis et ses environs au XVe siècle, par M. A. de Marsy. — Étude sur Canneville, par M. A. Louchez. — Rapport sur la collégiale de Montatain, par M. L. Duthoit. — Triptyque de Chauny, par M. J. Gérin.

DAVIOUD (J. A. G.). L'Art et l'Industrie. In 8, 111 p. Paris, Ve A. Morel. 3 fr.

DICTIONNAIRE historique et archéologique du département du Pas-de-Calais, publié par la Commission départementale des monuments historiques. Arrondissement d'Arras. T. II. In 8, 364 p. Arras, Sueur-Charruey.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS. — *Novembre.* — Alb. Jacquemart : Exposition de la manufacture de Sèvres. — Clément de Ris : Musée de Stockholm (suite). — J. Lanoue : Les Métaux. — J. Solers : La Chaussure. — R. Ménard : La Bibliothèque à l'exposition des Champs-Élysées. — Dirck van Staren, dit le Maître de l'École. — L'enseignement du dessin géométrique. — 62 grav. et eaux-fortes.

INDES (le frère). Les Monuments préhistoriques dans les environs de Dreux. In-12, 24 p. Chartres, imp. Durand (extrait du *Courrier d'Eure-et-Loir*).

JOURDAN (J.). Atlas-guide historique et descriptif des Pyrénées de l'une à l'autre mer, avec notices sur les stations thermales, excursions à leurs environs, 12 cartes à 2 teintes. In-18 j., 278 p. Paris, Dentu, 5 fr.

KLETTE (R.). Die Architectur der Treppen u. Treppenhaüser. [Aus : « Haarmann's Zeitschrift f. Bauhandwerker. »] Gr. in-8, VI-163 p., 150 fig. et 2 lith. Halle, Knapp's Verl.

KLINGENBERG (Ludw.). Die ornamentale Baukunst d. Mittelalters. Nach eigenen Aufnahmen bearb. Gr. in-fol., 120 lith. Lüttich, Claefen.

LENORMANT (Fr.). Lettres assyriologiques. Seconde série. Études accadiennes. T. II. 1re part. In-4, 386 p. Paris, Maisonneuve.

MÉLANGES DE NUMISMATIQUE. — *1er fascicule.* — E. Hucher : Revue de la numismatique gauloise (5 vig.). — Examen détaillé du trésor d'Auriol (72 vig.). — H. de Saulcy : Monnaies des Séleucides munies de contremarques (6 vig.). — E. Hucher : Notice sur une pièce de fiançailles du Musée de Rouen (2 vig.). — Monnaies anglaises de Vernon.

PALUSTRE (L.). L'Archéologie à l'Exposition de Tours. In 4, 45 p. Tours, imp. Bousserez. (Extrait du *Bulletin monumental.*)

ROSSI (D.). Le Sphinx de Sollies-Pont. Draguignan, in-8, 1874.

ROTH (Abrah.). Thoune et ses environs. Avec 39 illustrations (1 chrom. et 38 fig. s. b.) de G. Roux et 2 (lith.) cartes topographiques. Traduit de l'allemand. In-8, 178 p. Bern, Dalp.

SOCIÉTÉ DES SCIENCES NATURELLES ET ARCHÉOLOGIQUES de la Creuse. — *Mémoires*, t. IV, 2e bulletin. Guéret, 1873, in-8. — Les thermes d'Évaux (Creuse), par M. A. Fillioux. — Description et essai de restitution d'une lampe en bronze trouvée, en 1868, à Colondannes (Creuse), par M. A. Fillioux. — Les divers modes de sépultures sur le territoire du département de la Creuse à l'époque gallo-romaine, par M. P. de Cessac. — Le cimetière gallo-romain de Reillac (Creuse), par M. P. de Cessac. — L'inscription du Puy-de-Gaudy, par M. Thuot. — Le passage de l'armée allemande du duc de Deux-Ponts dans la Manche et dans le Limousin en 1569, par M. Louis Duval. — Mlle de Montpensier à Saint-Germain-Beaupré (réfutation d'une erreur historique), par M. Vincent. — Armorial des gentilshommes électeurs de la Manche en 1789, par M. A. F. — La croix de Champagnac (Creuse), par M. P. de Cessac. — Deux pierres tumulaires de l'ancienne prévôté des bénédictins de Chambon-sur-Voueize, par M. P. de Cessac.

TERNINCK (A.). Essai sur l'industrie gallo-romaine en Attrébatie. T. II. In-8, 180 p. Arras, imp. Ve Brissy.

WULFF (Eb.). Architektonische Harmonielehre in ihren Grundzügen dargestellt. In-fol., 36 p. et 11 pl. Wien, v. Waldheim.

CHRONIQUE

Les musées de Province. — M. le directeur des Beaux-Arts vient d'adresser le rapport suivant au Ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts :

« Paris, le 4 décembre 1874.

« Monsieur le Ministre,

« La question des écoles de dessin est l'une des plus graves, la plus grave peut-être qui doive préoccuper la direction des beaux-arts. De la meilleure organisation possible de ces écoles dépendra, en effet, l'avenir des arts en France, et je n'entends pas parler seulement de la peinture, de la sculpture, de l'architecture, mais de ces arts décoratifs ramifiés à l'infini qui embrassent et vivifient toute l'industrie française et sont l'une des forces incontestées de notre nation. De toutes parts m'arrivent, Monsieur le Ministre, des assurances véritablement attristantes de l'effort que font les nations étrangères pour nous dérober cette suprématie, soit en nous enlevant nos plus habiles artistes et artisans pour le service de leurs manufactures, soit en créant chez elles-mêmes des écoles rivales qu'elles gratifient largement des ressources nécessaires à leur plus rapide développement.

« Notre école française qui a tant perdu en artistes et en praticiens de toutes sortes, a de jour en jour un plus pressant besoin d'être excitée et régénérée par la sollicitude et la prévoyance de l'administration. Sinon les professeurs pourraient manquer à l'art décoratif et à la réorganisation de l'enseignement dont la nécessité, depuis longtemps déjà reconnue, risquerait de devenir fort difficile. Nous avons confiance dans la vertu de notre génie national, dans son aptitude innée aux choses de goût ; ne nous faisons point toutefois une illusion fort dangereuse. Il arrive aux races les mieux douées, il est arrivé à l'Italie elle-même de perdre, pendant une longue période, ce sens particulier du goût dont elle avait été la souveraine maîtresse durant quatre siècles.

« Et que faire, Monsieur le Ministre ? Le budget des beaux-arts ne pré-

voit rien ou presque rien, pour parer à cette crise menaçante, pour tenter cet effort que nous imposent d'urgence les intérêts les plus puissants du pays. L'Assemblée nationale, tout en reconnaissant le danger que va courir notre industrie, se trouve dans ce moment dans l'impossibilité d'augmenter nos crédits dans une mesure suffisante : en attendant, il faut aviser, il faut créer, il faut improviser des ressources nouvelles. J'ai eu l'honneur de vous entretenir de la pensée que j'avais eue d'ouvrir au bénéfice des écoles de dessin de Paris et de la province une exposition des inestimables merveilles que contiennent, sans que la France et l'Europe s'en doutent, les musées de nos départements. Ces musées renferment en tableaux des plus grands maîtres de l'Italie, des Flandres et de la France des chefs-d'œuvre dont eux-mêmes ne connaissent pas toujours toute l'importance, et une telle exposition ménagerait les surprises et les jouissances les plus inattendues aux curieux du monde entier. La commission de l'inventaire des richesses d'art de la France, consultée par moi à ce sujet, a, dans un examen rapide des catalogues des musées de province, dressé la liste de 6 ou 700 tableaux de premier ordre qui fourniraient un spectacle d'un prodigieux intérêt. Les villes de province, au profit desquelles se ferait une telle exhibition, puisque ses produits seraient destinés à l'enrichissement de leurs écoles, ne refuseraient certainement pas d'y coopérer par le prêt de quelques-unes des toiles de leurs musées, et elles auraient, en outre, l'avantage d'assurer à leurs tableaux la célébrité qu'ils méritent et qui attirerait vers ellles les amateurs étrangers quand ils voudront plus tard étudier sur place l'œuvre admirée en un tel concours.

« L'Union centrale des arts, cette laborieuse et courageuse société qui a organisé l'exposition que le public vient admirer encore au palais des Champs-Elysées, et qui s'est donné pour raison d'être et pour but de favoriser par tous les moyens possibles la grande cause de l'enseignement dans le monde des arts, s'offre à nous seconder activement dans l'entreprise projetée, en se chargeant de préparer, en regard du Louvre, un local digne de contenir une si précieuse collection de chefs-d'œuvre. M. le Directeur des musées nationaux voudrait bien se charger de combiner, d'accord avec MM. les maires et les conservateurs des musées, le choix des toiles destinées à l'exposition et de veiller sur elles avec le même soin religieux qu'il apporte aux merveilles dont il a lui-même la garde. Il va sans dire que tous les frais d'emballage et de transport incomberaient à l'administration de l'exposition.

« J'ai la confiance la plus absolue, monsieur le ministre, qu'une telle solennité soulèverait en France et en Europe une immense curiosité; elle

aurait sa date marquée entre les fêtes de l'art les plus pompeuses que notre pays ait depuis vingt ans montrées à l'Europe ; elle procurerait en outre à l'œuvre qui nous intéresse des ressources considérables qui nous permettraient de fournir de professeurs et de modèles un très-grand nombre des écoles de dessin qui en sont aujourd'hui dépourvues même dans les villes où l'industrie française a le plus d'importance, et de compléter le personnel et le matériel d'une foule d'autres qui, tous les jours, les réclament inutilement de nous.

« J'ai l'honneur d'être, avec un profond respect, monsieur le ministre, votre très-humble et très-dévoué serviteur.

« *Le directeur des beaux-arts*,
« PH. DE CHENNEVIÈRES. »

Par suite de ce rapport, M. le ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts a adressé aux maires la lettre suivante :

« Paris, 4 décembre 1874.

« Monsieur le maire,

« J'ai reconnu qu'il serait utile, dans l'intérêt des écoles de dessin, et pour fournir à ces écoles des ressources de plus en plus indispensables à leur développement, d'organiser une exposition des œuvres les plus remarquables des principaux musées de nos départements. Vous comprendrez, monsieur le maire, combien il importe qu'une telle exposition soit digne du but qu'elle se propose d'atteindre. J'ose espérer que votre ville voudra bien s'associer à une œuvre qui doit contribuer à la fois à révéler aux amateurs du monde entier l'importance de nos collections nationales et à accroître les moyens d'étude de nos jeunes artisans.

« Le choix des tableaux dont se composera cette exposition sera naturellement très-sévère, de manière à n'offrir à l'admiration publique que des œuvres de la plus haute valeur. Ce choix, pour le musée de votre ville, se fera d'accord entre vous ou votre représentant, le conservateur de votre musée et la direction des musées nationaux, chargée de combiner l'ensemble de l'exposition projetée et de veiller, avec le plus grand soin, sur les œuvres à nous confiées. Quant aux dépenses d'emballage et de transport des tableaux, elles incomberont naturellement à l'administration de l'exposition.

« Recevez, monsieur le maire, l'assurance de ma considération très-distinguée.

« *Le ministre de l'instruction publique,*
des cultes et des beaux-arts,
« A. DE CUMONT. »

Le Colysée. — Un voyageur anglais, auteur des *Promenades dans Rome*, M. Russell Forbes, vient de transmettre au *Times* de très-intéressants détails sur les fouilles que fait en ce moment M. Rosa dans le Colysée.

Les excavations opérées en 1812 au Colysée, dit M. Russel Forbes, ayant été comblées, beaucoup de personnes supposent que le sol sur lequel on marche aujourd'hui était le sol même de l'arène antique.

Cependant il est démontré que c'est là une erreur. A vingt pieds plus bas on a trouvé l'arène primitive, pavée de petites briques; à quelques pieds au-dessus de ce sol était le Podium, ou siége de l'empereur, des Vestales, etc., séparé de l'arène et protégé par des barreaux de fer. Il est de date plus récente que l'édifice principal. Probablement on doit aux réparations de Bélisaire, après le tremblement de terre de 486, le mur surgissant de l'arène, avec des retraits et des fenêtres grillées, qui formait la façade; en arrière se trouvait un double portique qui fait le tour de l'édifice; des fragments de chimères de marbre, avec de longues ailes, qui ornaient les siéges du Podium, ont été trouvés.

A l'extrémité opposée à l'entrée actuelle, un long passage a été ouvert au-dessus du niveau du sol de l'arène, se bifurquant à une petite distance, vers le palais de Titus sur le mont Esquilin et la Ménagerie sur le mont Cœlium; sous ce passage est un égoût principal auquel en aboutit un plus petit qui fait le tour de l'arène par derrière le Podium à droite et à gauche de ce passage et s'y rattachant; mais de niveau avec l'arène on a trouvé deux cellules ou antres qui ont été déblayés; ils mesurent 27 yards de longueur sur 5 de large; on y a remarqué six trous dans le sol, au centre de blocs de pierres, avec revêtement en bronze; ils étaient évidemment destinés à recevoir les poteaux de métal auxquels on enchaînait les bêtes. Le premier de ces trous est à quatre yards et demi de l'entrée; le second à cinq yards et demi du premier; le troisième à quatre yards et demi du second; le quatrième à deux yards et demi du troisième; le cinquième à deux yards trois quarts du quatrième; le sixième à trois yards du cinquième, de ce dernier jusqu'à l'extrémité il y a deux yards.

Dans la galerie circulaire, derrière le Podium, et de chaque côté de l'entrée, sous le Podium, se trouvent des trous semblables, mais sans revêtement de bronze. Au-delà de cette galerie et de l'égoût qui faisaient le tour de l'arène, se trouve une rangée de cellules plus petites, de 4 yards sur 3, entourant aussi complétement l'arène. A peu près aux trois quarts du chemin, vers le mur du fond, se trouve une ouverture communiquant avec la galerie ; c'est par cette ouverture qu'on donnait la nourriture aux bêtes.

On a trouvé une grande partie du plancher de bois mobile de l'arène;

il est en état de décomposition ; il prouve que, comme l'indiquent les classiques, à une époque déterminée, l'arène était formée d'une plate-forme mobile. « Les lions que tuait Commode, dit Hérodien, sortaient des parties souterraines de l'arène. » Le poëte Calpurnius mentionne l'arène qui s'entr'ouvre et les bêtes féroces qui se précipitent au dehors.

Les petites chambres en briques, bâties sur l'arène et qui la traversent, faisaient, à ce qu'on croit, partie des fortifications de Frangipani ; c'étaient des chambres construites sous l'arène mobile, et dont la date est relativement récente.

La terre qu'on a déblayée dans le passage, les galeries, les cellules et sur le sol de l'arène, n'est autre que le limon du Tibre déposé pendant les inondations. Les plus remarquables de ces inondations ont eu lieu dans les années de notre ère 555, 590, 725, 778, 1476, 1530, 1557 et 1598.

On présume, d'après la nature du sol, qu'à une date très-ancienne, probablement en 555, une de ces terribles inondations ayant atteint le Colysée et les eaux en se retirant ayant laissé une forte couche de limon, les autorités, au lieu d'enlever ces terres, les ont consolidées en les recouvrant de matières plus dures pour en faire un nouveau sol et qu'elles établirent pardessus, le plancher de bois mobile.

Le Colysée est placé très-bas, où se trouvaient les lacs de la maison dorée de Néron, de telle sorte que l'inondation y arrivait par les conduites d'eau communiquant avec le Tibre ; c'est encore aujourd'hui par le *cloaca maxima* que le Forum est inondé quand les eaux du Tibre débordé montent à une grande hauteur.

Église de la Flagellation à Jérusalem. — Quand la tradition, qui assigne à tel lieu un miracle de Notre-Seigneur ou une circonstance mémorable de sa passion, se trouve appuyée sur l'existence de quelque oratoire, on peut la regarder comme authentique. C'est la preuve que les chrétiens peuvent invoquer pour l'église de la Flagellation, dans le prétoire de Pilate.

Les Croisés trouvèrent un oratoire construit pour en perpétuer le souvenir. Mais ce sanctuaire, comme beaucoup d'autres, fut enlevé aux chrétiens après la prise de Jérusalem en 1187, par Saladin. Le P. Fabri le trouva, en 1483, rempli d'immondices. En 1618, le fils du pacha de Jérusalem voulut en faire une écurie et construire au-dessus une chambre pour les femmes de son harem. Cette construction s'écroula une première fois, puis une seconde, de sorte que l'antique oratoire resta tel qu'auparavant. Le P. Quaresmius, qui se trouvait alors à Jérusalem, raconte que les chevaux qu'on y mit furent trouvés morts le lendemain ma-

tin. Plus tard, on y installa un atelier pour la fabrication des étoffes. Doubdom le visita en 1651. Il parle de la voûte qui lui parut renouvelée depuis peu, de restes de colonnes et de corniches, attestant sa destination première, d'arcades ouvertes à gauche sur une cour et murées seulement à hauteur d'appui. Cette église était devenue une espèce de cloaque, lorsque, en 1838, elle fut donnée à la France par Ibrahim Pacha, fils du vice-roi d'Égypte, Méhémet-Ali, qui était alors maître de Jérusalem. Le duc Maximilien de Bavière, qui visita Jérusalem l'année suivante, voulut laisser un souvenir de son pèlerinage. Ses libéralités ont permis de restaurer l'antique sanctuaire. Les chapiteaux mutilés ont été dressés sur de nouvelles colonnettes auxquelles ils ne s'adaptent guère. On y voit cinq autels. Le maître-autel est formé d'une table de marbre blanc, qui repose sur des colonnes ; au-dessus est un bon tableau représentant la flagellation de Notre-Seigneur. Des lampes y restent allumées jour et nuit.

Cette chapelle n'est séparée que par la voie publique de la partie principale du prétoire, jadis demeure du gouverneur, caserne aujourd'hui. On entre par une porte de fer très-basse, dans une cour, à l'orient de l'église. La porte donne sur un corridor qui conduit à la sacristie. Au-dessus de l'ovale de la porte, dans tout le pourtour, on lit ces mots : *Fui flagellatus tota die, et castigatio mea in matutinis* (Ps. LXXII, 14).

Un Père Franciscain du grand couvent de Saint-Sauveur va tous les matins y célébrer la sainte messe. A l'église est joint un petit hospice où les pèlerins reçoivent l'hospitalité, quand le grand hospice de Casa Nova ne peut les recevoir. Un certain nombre de familles latines ont aussi leurs habitations tout près, et sont, pour ainsi dire, les gardiennes de ce sanctuaire isolé au milieu des mulsumans.

Chapelle du Saint-Sacrement à Ulm. — La perle artistique de la cathédrale d'Ulm est la chapelle du Saint-Sacrement. On ne peut rien imaginer de plus aérien, de plus hardi, de plus gracieux ; on dirait que ce n'est pas de la pierre taillée, mais de la pierre fondue. Figurez-vous un mélange de dentelures, de ciselures, un fouillis d'ornements capricieux, des festons, des aiguilles qui se croisent et s'entrecroisent, des trèfles, des étoiles et des broderies ; une végétation de stalactites travaillée par le ciseau d'un Michel-Ange fantaisiste et guillochée par le poinçon d'un Benvenuto. La description de cet autel, qui n'a son pareil dans le monde qu'à Nuremberg, dans l'église Saint-Laurent, ne se peut faire. Il faut que la gravure ou la photographie vienne à l'aide de la plume ou de la parole. C'est une petite cathédrale dans la grande cathédrale ; c'est une ballade à la fois gaie et pieuse, qui sert d'épigraphe au majestueux poëme gothi-

que. A droite, sur la balustrade de l'escalier, sont couchés huit dormeurs, l'air tranquille et heureux : c'est le sommeil du juste. A gauche, des crocodiles, des lézards, des serpents s'agitent dans des contorsions douloureuses, montrent des têtes tourmentées : c'est le sommeil du méchant. Fantaisie charmante qu'on ne se lasse pas d'admirer, tellement sont parlantes et vivantes ces têtes d'hommes et d'animaux ! D'autres statuettes encore, qui ressemblent bien plus à des gnomes qu'à des saints, sont perchées sur des arbres de pierre et vous souhaitent mille félicités. Le tabernacle est non-seulement gardé par des anges, mais aussi par des dragons, des chiens, des ours, au milieu desquels se tient un moine qui les guide et les surveille.

Au pied du tabernacle, un chevalier de grandeur naturelle est à genoux, les mains jointes. C'est le fondateur de la chapelle. On lit cette inscription sur la console.

Anno Dni, MCCCLXXXI. iii. Ydg. maij.
Johaes Fhiger deus (dictus) Habvast.

La chronique rapporte que ce Ehinger Habvast donna, à sa mort, toute sa fortune à un fabricant de toile, avec obligation d'en employer les intérêts à la construction d'un tabernacle. Telle est l'origine de ce chef-d'œuvre.

Dans le chœur, les richesses abondent. Les stalles, les plus belles que j'aie vues, sont ornées des figures des sept sages de la Grèce, des sibylles de Delphes, de Libye, de Tibur, de Cumes, etc., des figures de saints et de femmes de la Bible, de celles des Apôtres et des vierges martyres. Cicéron, avec une barbe à la Jules Favre, coiffé d'un bonnet pointu, a la physionomie d'un brigand des Abruzzes. Pythagore joue philosophiquement de la mandoline. Parmi les têtes de femmes, il y a celle de la sibylle de Tibur, qui a la mélancolie rêveuse des Vierges allemandes. On la dirait là, à demi-endormie, depuis des siècles, et l'on marche doucement de peur de la réveiller. La tête de sainte Cécile est aussi un miracle de sculpture sur bois. Elle rappelle l'angélique création de Raphaël. (*Le Monde.*)

Londres. — On lit dans la *Patrie* du 20 novembre, sous le titre de « Une Bible comme il y en a peu » :

« Une députation de demoiselles, à la tête desquelles se trouvait Mme Kinnaird, a présenté à la Duchesse d'Edimbourg, à Buckingham Palace, une Bible magnifique, offerte à son Altesse Royale par souscription : les souscripteurs sont au monbre de 7,572. Cette édition de l'Ancien et du

Nouveau Testament est sans prix : tirée sur papier vélin à un seul exemplaire, elle est ornée de gravures dues aux premiers artistes des trois Royaumes et de peintures des miniaturistes le plus en vogue ; chacune de ces dernières, qui sont au nombre de cent, a une très-grande valeur ; toutes les planches ont été effacées après le tirage. Quant à la reliure, c'est un chef-d'œuvre de goût luxueux. Le tout a coûté plus de 5,000 livres sterling (125,000 francs.)

Fresques du palais d'Avignon. — Nous lisons dans le *Bulletin monumental* : « Après avoir étudié longuement le style de Giotto (T. I, p. 242 à 246), MM. Crowe et Cavalcaselle établissent, quelques pages plus loin (p. 271), que ce peintre ne saurait être l'auteur des fresques qui lui sont communément attribuées à Avignon : « Giotto, disent-ils, qui avait vécu dans l'intimité de Boniface VIII, se trouvait personnellement pour Benoît XI un inconnu dont la brillante renommée était seulement parvenue jusqu'à lui. Aussi, le nouveau pape, à peine élu à Trévise, s'empressa-t-il d'envoyer à Florence un légat chargé de lui faire un rapport sur le talent du peintre... Sur l'avis favorable qui lui en fut donné, Benoît XI fit à Giotto les propositions les plus magnifiques, que ce dernier accepta aussitôt. Mais le peintre ne s'était pas encore mis en route pour Avignon, où il devait exécuter, suivant ses conventions avec le pape, une série de compositions consacrées à la gloire des martyrs, que la mort de son nouveau patron vint rompre tous ses engagements. Ce fait péremptoirement établi par Albertini a échappé jusqu'ici à tous les commentateurs qui, sur la foi de Vasari, font venir Giotto à Avignon et le promènent dans différentes parties de la France. Or, la vérité est que jamais on n'a pu découvrir la présence de cet artiste, en dehors des limites de la péninsule italienne. »

Expédition en Chaldée. — Une expédition archéologique en Chaldée va être entreprise aux frais du Gouvernement prussien. Le Dr Andréas, de Kiel, et le photographe berlinois D. Stolze, se réuniront à Ispahan, et, pendant neuf mois, ils parcourront le berceau du genre humain, relevant les inscriptions, recueillant les souvenirs et les traditions, photographiant tout ce qui est encore susceptible de l'être. Comme l'argent et toute l'aide possible seront prodigués à l'expédition, on attend de celle-ci les meilleurs résultats.

Nécrologie. — Dans le prochain numéro, nous publierons une notice biographique sur M. Louis Duthoit, éminent statuaire, décédé à Amiens le 31 décembre.

J. C.

TABLE DES ARTICLES

CONTENUS

dans le tome dix-huitième de la Revue de l'Art chrétien

ANONYME. Le nouvel Autel de St-Sever de Rouen, 244.

AYZAC (F. d'). Etude d'archéologie mystique sur les maladies et les difformités corporelles, 192.

— Le Chat, étude d'archéologie mystique, 297.

BARBIER DE MONTAULT. Le Baptême au Moyen-Age, 15.

— L'Archéologie à l'Exposition religieuse de Rome en 1870, 136, 202, 308.

— L'Art chrétien à l'Exposition religieuse de Rome, 431.

BARTHÉLEMY (E. de). L'Eglise de Sainte-Menehould, 426

BÉNARD (P.). Vitrail de M. Claudius Lavergne dans l'abside de l'église de Clastres, 65.

BRETON (E.). La cathédrale de Séville, 285.

CHAUFFIER. Essai sur un coffret du XIIe siècle, appartenant à la cathédrale de Vannes, 265, 415.

CLÉMENT (F.). De la représentation du Sacré-Cœur de N.-S. J.-C., 304.

COCHET. L'Eglise de Brémontier, 241.

CORBLET (J.). Vocabulaire des symboles et des attributs employés dans l'iconographie chrétienne, 25, 227, 353.

— Travaux des Sociétés savantes, 71, 166, 248, 371, 475.

— Bibliographie, 80, 378.

— Index bibliographique, 84, 172, 256, 381, 483.

— Chronique, 87, 175, 260, 384, 485.

— Un sceau d'Inquisiteur, 128.

— A nos correspondants, 258.

DURAND (Germer). L'Imagerie religieuse, 463.

FARCY (L. de). Tapisseries de la cathédrale d'Angers, 69.

H. D. Victorinus, 357.

LAVERGNE (Claudius). Projet de décoration du Panthéon, 37.

LECOCQ (G.). Un reliquaire de S. Quentin, 153.

LINAS (de). Découverte de plombs historiés, à Rouen, 481.

LUCAS (Ch.). Projet de décoration du Panthéon, 30, 158.

— Concours ouvert pour la construction de l'église du Sacré-Cœur, à Montmartre, 131, 185, 322, 446.

MAUMIGNY (V. de). Projet de décoration du Panthéon, 34.

PETIT (Elie). Examen d'un texte

de l'Imitation de Jésus-Christ, 454.
Plaine (F.-R.). Le Pourpoint du B. Charles de Blois, 347.
Poitet (E.). Archéologie romaine, 233, 470.
— Les peintures de la Basilique souterraine de Saint-Clément, à Rome, 360.
Rohault de Fleury. La restauration des anciennes fresques en Italie, 45.
Schmidt (Petrus). Restauration de la cathédrale de Clermont, 162.
Van Drival. Momies et antiquités péruviennes du musée d'Arras, 1.
— L'Exposition de Lille, 48, 97, 217, 332, 394.

TABLE DES DESSINS

1 et 2. A de Charlemagne (abbaye de Conques), photogr. du n° d'Août, 97.
3. Animal hybryde de la basilique de Saint-Denis, 302.
4. Antipendium du XVe siècle, appartenant à M. de Farcy, photogr. du n° d'Oct., 333.
5. Autel portatif de l'abbaye de Conques, photogr. du n° d'Août, 105.
6. Chasse du voile de Ste Aldegonde, appartenant à l'église de Maubeuge, phot. du n° de Décembre, 409.
7. Ciboire du XVIe siècle, 111.
8 et 9. Coffret du XIIe siècle, appartenant à la cathédrale de Vannes, planches du n° d'Octobre, 265, 281.
10. Couronne du Paraclet d'Amiens, photogr. du n° de Décembre, 393.
11 et 12. Croix du Paraclet d'Amiens, photogr. du n° de Décembre, 400.
13. Dalle de plomb de Saint-Pierre de Rome, chromo-lithog. du n° de Septembre, 185.
14. Eglise du Sacré-Cœur. Projet de Mr Abadie, 189;
15. — de MM. Davioud, 324;
16. — de MM. Douillard, 326;
17. — de M. Moyaux, 331;
18. — de M. Pascal, 448.
19. Etoffes péruviennes du Musée d'Arras, chromo-lithographie du n° de Juillet, 1.
20. Fleur symbolique de Sainte-Geneviève, 153.
21. Fuite en Egypte, émail appartenant à M. Van Drival, photogr. du n° d'Août, 113.
22. Momies et antiquités péruviennes du Musée d'Arras, chromo-lithographie du n° de Juillet, 1.
23. Pied de croix de Saint-Bertin (Musée de Saint-Omer), photogr. du n° d'Août, 107.
24. Polyptyque en ivoire, appartenant à M. Ozenfant, photogr. du n° d'Août, 113.
25. Pyxides de l'Exposition de Lille, photogr. du n° d'Août, 105.
26. Religieuse aux griffes de chat, statue de Saint-Denis, 302.
27. Reliquaire de Saint-Nicolas d'Arras, lithog. du n° d'Août, 121.
28. Retable appartenant à la maison de Charité d'Amiens, photogr. du n° de Déc., 408.
29. S. Nicolas, statuette en cuivre de Saint-Jacques d'Amiens, photo-gravure du n° d'Octobre, 344.
30. Statuettes en ivoire de l'Exposition de Lille, photogr. du n° d'Octobre, 332.
31. Vierge martyre, émail appartenant à M. Larangot-Wavrin, photogr. du n° d'Août, 113.

TABLE ANALYTIQUE

DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE TOME DIX-HUITIÈME DE LA REVUE DE L'ART CHRÉTIEN [1]

A

A DE CHARLEMAGNE, 53, 57, 79.
ABADIE (M.), 189, 385, 453.
ABSIDE, 286.
ACADÉMIE — de Clermont, 357; — de l'Immaculée-Conception, 372; — de Lisbonne, 479; — de Saint Luc, 434, 435, 438; — des Inscriptions, 166, 248; — Tiberine, 271.
ACHANTIS, 175.
ACOSTA (le P.), 3.
ADMINISTRATION du baptême, 19.
AGAPES, 206.
AIGUIÈRES, 146.
AIX-LA-CHAPELLE, 262.
ALBERT-LE-GRAND, 267.
ALDEGONDE (Ste), 125, 333.
ALEXIS (S.), 365.
AMÉRIQUE, 4, 5.
AMICTS, 223.
AMIENS, 25, 56, 59, 62, 338, 340, 404, 407.
ANAGNI (basilique d'), 321.
ANGERS, 69, 351.
ANGLETERRE, 88.
ANNE (Ste), 142.
ANNEAUX pastoraux, 341.
ANNONCIATION (l'), 214.
ANTIPENDIA, 61, 62.
ANTIPHONAIRES du Moyen-Age, 181, 475.
ANTIQUITÉS — de la Troade, 251; — du Cambodge, 260; — péruviennes, 1; — préhistoriques, 180, 391, 476.
APPARITIONS de la Ste Vierge, 26.
ARBRE DE JESSÉ, 162.
ARCHÉOLOGIE, 136; — mystique, 192, 297; — romaine, 233, 308, 470.
ARCHITECTURE, 33, 155, 190, 285, 324.
ARMES défensives du Moyen-Age, 276.
ARMOIRIES féodales, 278.
ARRAS, 1, 402 404.
ART (l'), 49; — chez les Achantis, 175; — carthaginois, 166; — chrétien à l'exposition de Rome, 136, 202, 431; — flamand, à Dijon, 94.
ARTS industriels, 78.
ASCENSION de N.-S., 367.
ASSISE (Italie), 46.
ASSOCIATION — bretonne, 376; — normande, 169.
ATHÈNES, 477.
ATTRIBUTS iconographiques, 25, 229, 353.
AUBES, 223, 340, 341.

[1] Nous n'avons pas inséré dans cette table les noms des auteurs d'articles; ils sont imprimés d'une manière assez saillante dans la première table pour que nous ayons cru cette répétition inutile. J. CORBLET.

Aumonière, 284.
Autels, 61, 143, 152, 244, 290, 314 ; — portatifs, 77, 100.
Avignon, 492.
Axes des églises, 355.
Ayzac (Mme F. d'), 355.

B

Bambino (Santo), 116.
Bannière péruvienne, 10.
Baptême (Le), au Moyen-Age, 15.
Barbe, 282.
Barbier de Montault (Mgr), 92, 93, 170.
Basiliques de Rome, 178, 313, 360-370.
Bataille (Mgr), 259.
Baudot (M. de), 451.
Baudry (M. l'abbé), 378.
Belleval (M. René de), 180.
Bénitiers, 104, 148.
Berlin, 6, 179.
Bernard (M. F.), 328.
Bévues liturgiques et historiques, 146.
Bibliothèques — de Rome, 177 ; — de l'Arsenal, 264.
Bibles historiées, 16, 491.
Bibliographie, 80, 182, 378.
Bijoux, 151.
Bisomes, 204.
Blaise (S.), 221.
Bodin (M.), 348, 349, 351.
Boppart (Prusse), 385.
Borghèse (les), 143.
Botti (M.), 45.
Boucliers, 277.
Brémontier (église de), 241.
Brésil, 8.
Briois d'Angres (M. de), 1.
Burettes, 145, 310.
Buisine-Rigot (M.), 244.

C

Cadres sculptés, 59.
Calices, 111, 144, 309, 310, 311, 316, 317.
Cambrai, 405.
Candélabres, 292.
Canova, 431.
Carmélites d'Amiens, 340.
Carpeaux (M.), 39, 42.
Carrière (M. l'abbé), 253.
Casques du Moyen-Age, 278.
Cassius (S.), 358,
Catacombes de S. Calixte, 234.
Catéchumènes, 17, 22.
Catherine d'Alexandrie (Ste), 361.
Caumont (M. de), 348, 349.
Cavaillé-Coll (M.), 444.
Cavaliers du Moyen-Age, 274.
Cazaux (M.), 335.
Ceintures, 225.
Cène de N. Seigneur, 104.
Cérémonial pontifical, 145.
Chabouillet (M.), 475.
Chandeliers, 311, 317.
Chanvre des Indiens, 10.
Chapelle — sépulcrale, 293; — Sixtine, 302.
Chapes, 147, 313, 337, 341.
Charlemagne, 53.
Charles (M. L.), 179.
Charles de Blois (le B.), 347.
Chasse au vol, 421.
Chasses, 56, 125.
Chasseurs du Moyen-Age, 281.
Chat (le), 297-303.
Chateaux du Ponthieu, 81.
Chasubles, 227, 312, 315, 318, 321, 332, 334, 335, 337, 338.
Chenavard (M.), 35, 36, 39, 41.
Chennevières (M. de), 30, 37, 485.
Chipiez (M.), 451.
Chivy (Aisne), 380.
Chœur des églises d'Espagne, 289.
Chrétiens condamnés aux carrières, 472.
Chrisme, 28.
Chronique, 87, 175, 260, 384, 485.
Ciboires, 311.
Cimetières chrétiens, 236.
Civilisation péruvienne, 2.
Clainpanin (M.), 63.
Clastres (Aisne), 65.
Clément (S.), 364, 369.
Clermont (cathédrale de), 162.
Clermont-Ganneau (M.), 176.
Cochet (M. l'abbé), 76.
Coffret du XIIe siècle, 265-284, 415-425.

Coiffures — du Moyen-Age, 282 ; — péruviennes, 11.
Colysée, 488.
Commission — des antiquités de la Seine-Inf., 76 ; — des monum. histor. du Pas-de-Calais, 252 ; — des travaux histor., 72.
Compiègne, 260.
Concile du Vatican, 177.
Concours — d'architecture (V. Sacré-Cœur), — des antiquités de France, 167.
Congrès — archéologique de Toulouse, 73 ; — des architectes, 71 ; — des œuvres ouvrières, 463 ; — des orientalistes, 480.
Conques (église de), 53, 97.
Constant-Dufeux, 30, 31, 153.
Corblet (M. J.), 478.
Corporal, 340.
Costumes — du Moyen-Age, 273-284 ; — monastiques, 28, 284 ; — militaires, 423, 424.
Côté droit d'une église, 475.
Cotte d'armes, 275.
Couronne d'argent, 408.
Coutumes — funéraires, 8 ; — locales, 82.
Coysel (M.), 329.
Crepinet (M.), 449.
Croix — 407 ; — d'abbesse, 342 ; — de Liessies, 108 ; — de saint Bertin, 107 ; — pectorale, 341 ; — portative, 149 ; — reliquaire, 77 ; — stationale, 314.
Crosses, 342, 343, 344, 345.
Crucifix, 217, 221.
Crucifixion, 213, 367, 386.
Cryptes, 371.
Culte privé, 217.
Cuves baptismales, 17. — Voir *Fonts*.
Cuzco (Pérou), 1, 3, 9.
Cyrille (S.), 368.

D

Dabernat (M.), 451.
Dalles tumulaires, 209, 241.
Dalmatiques, 312, 318, 335, 338.
Darcel (M.), 53, 54.
David d'Angers, 33.
Davioud (M.), 322.
Décoration de Ste-Geneviève, 30, 153.
Découvertes archéologiques, 87, 177, 181, 182, 184. — Voir *Fouilles*.
Delattre (M.), 405, 406, 409.
Démon, 199.
Dentelles, 319.
Desmottes (M.), 109, 110, 398.
Desprez (Mgr), 73.
Devants d'Autel (V. *Parements*).
Devises, 58.
Dijon, 94.
Dillon (M.), 447.
Domes, 188, 447, 448.
Dosveld (M.), 72, 73.
Douai, 63.
Douillard (MM.), frères, 326, 451.
Droits seigneuriaux, 82.
Duclos (M.), 453.
Durer (Albert), 385.

E

Ecclésiologie, 202.
Ecole de dessin, 374.
Ecriture-Sainte, 192.
Eglise romaine, 472.
Emaux — (histoire des), 101, 264 ; — champlevés, 107-112 ; — de Limoges, 102-106, 146.
Emblèmes, 278.
Emporium romain, 238.
Enceintes sacrées, 4.
Encensoir, 55.
Epitaphes, 182.
Espagne, 289.
Espagnols, 7.
Etoffes — du XIIe siècle, 415, 416 ; — péruviennes, 9, 13.
Etoles, 226.
Eu, 392.
Evreux (cathédrale d'), 89.
Explorations souterraines, 239.
Exposition — archéologique de Rome, 136, 202, 430 ; — de Lille, 48, 97, 217, 264, 332, 393 ; — de Malines, 48 ; — de tableaux, 485.
Ex-voto, 476.

F

Fabi-Montagni (Mgr), 371.
Faldi-toire, 145.
Farcy (M. de), 61, 62, 63, 338, 341, 397, 398, 400, 401, 404, 413.
Féraud (M.), 33.
Fers de chevaux, 72.
Fibule carlovingienne, 78.
Flagellation du Sauveur, 489.
Flatz (M.), 439.
Fleur de Ste-Geneviève, 153.
Fleury (M. Edouard), 380.
Flutes néolithiques, 180.
Fonts baptismaux, 18, 77.
Fouilles archéologiques, 176, 357, 477, 487. — Voir *Découvertes*.
Fresques, 45, 72, 360-370, 492.
Funérailles, 368.

G

Gallait (L.), 88.
Garcillasso de la Véga, 2, 6.
Geneviève (Ste), 32, 154.
Gerson, 455, 458, 459, 462.
Gilles (S.), 363.
Gion (M. Paul), 452.
Giotto, 492.
Giralda, 286, 287, 294.
Gobelins (Manufacture des), 399, 442, 443.
Gravures de coins, 445.
Grémial, 313.
Guérin (M. Victor), 250.
Guillaume d'Aquitaine (S.), 401.
Guillaume-le-conquérant, 246.

H

Habits sacerdotaux, 16.
Halatte (Temple d'), 476.
Harnachement des chevaux, 417, 418, 419.
Haubert, 275.
Hongrie, 311.
Horloge sans pareille, 94.
Hugues de St-Victor, 199.
Hypogées chrétiens, 235.

I

Iconographie chrétienne, 25, 66, 229, 298, 353, 436. — Voir *Symbolisme*.
Images du Sacré-Cœur, 304. — Voir *Sacré-Cœur*.
Imagerie populaire, 463-467.
Imitation de Jésus-Christ, 402, 454.
Imperfections morales, 192.
Incas, 3, 9,
Index bibliographique, 82, 172, 256, 381, 483.
Indiens, 6.
Ingres (M.), 42, 43.
Inhumation à attitude repliée, 8.
Inquisiteurs, 128-130.
Inscriptions, 92, 93, 98, 99, 128, 141, 143, 178, 234, 235, 237, 357.
Instruments de paix, 148.
Ivoires sculptés, 150, 218.

J

Jacometti (M.), 432.
Jérusalem, 176, 489.
Jésus-Christ, 205, 206, 212, 213, 214, 386, 406. — Voir *Crucifix*, *Sacré-Cœur*, etc.
Jonas, 205.
Joseph (le Patriarche), 104.
Joseph (S.), 142.
Judith et Holopherne, 396.
Juifs, 238.
Julien (S.), 404.

L

Lameire (M.), 322.
Larangot (M.), 105.
Lavergne (M. Claudius), 65.
Le Bernard (Vendée), 378.
Le Blant (M.), 248.
Leclerc (M. Alfred), 450.
Légendes, 142, 215.
Lenglart (M.), 413.
Lèpres, 192-197.
Le Primatice, 396.
Letz, (M. J.), 449.
Libertini, 238.
Libertinus, 364.
Lille, 48, 97, 217, 332, 393.
Limoges (émailleurs de), 102.

Linas (M. de), 344, 345.
Livres de chœur, 320.
Lois romaines, 248, 249.
Lombard (François), 182.
Lombardi (M.), 433.
Londres, 491.
Longpont (abbaye de), 76.
Longperrier (M. de), 166, 176.
Longuemar (M. de), 72.
Lopez de Gomara, 7.
Lubbock (M.), 4, 5.
Lyon, 182.

M

Madeleine (Ste), 170.
Maderno, 435.
Madones, 362.
Mages, 25.
Magne (MM.), 450.
Main, 25.
Main divine, 25.
Maison, 26.
Malines, 51.
Mamelles, 26.
Mancinelli (M.), 439.
Mandragore, 26.
Manes, 26.
Manicore, 26.
Manipules, 26, 226.
Manteau, 26.
Manuscrit palimpseste, 372.
Marie, 26, 57, 60, 104, 215, 409, 410. — Voir *Madones*, etc.
Marmite, 27.
Marotte, 27.
Marques de briques, 238.
Mars (mois de), 27.
Marseille (abbaye de Saint-Victor), 170.
Marsy (M. A. de), 71, 380.
Marteau, 27.
Martin (le P. Arthur), 343, 349, 350, 351, 352.
Martyrs, 27, 248.
Masse de Foulon, 27.
Massue, 27.
Maubeuge, 127.
Mayeux (M.), 450.
Médailles — commémoratives, 176; — de dévotion, 470; — de l'art chrétien, 389.
Médaillons historiés, 150.
Memling, 412.
Ménestrels, 271.
Merle, 27.
Mésange, 27.
Métal repoussé, 121.
Métaux, 27.
Métivier (M. Raymond), 452.
Meule, 27.
Michel (M. Francisque), 333, 349.
Michel-Ange, 313.
Midi, 27.
Milan (oiseau), 27.
Miniatures, 17, 440.
Miracles, 364, 369.
Miroir, 27.
Missels illustrés, 313, 316, 479.
Mitres, 27, 309.
Modes féminines, 424.
Moineau, 28.
Moines, 28.
Moisson, 28.
Momies péruviennes, 1.
Monogrammes, 28.
Mons (Hainaut), 72.
Montagnes, 29.
Mont-Cassin (abbaye du), 441.
Montgeard (église de), 253.
Monstres hybrides, 28.
Mors, 29.
Mort (la), 29, 198.
Mosaïques, 152, 177.
Mouche, 29.
Moucheron, 29.
Mouette, 29.
Moulin, 29.
Mouton, 29.
Moyaux (M.), 330.
Mulet, 29.
Muller (M. l'abbé), 475.
Mullooly (le P.), 360.
Murier, 29.
Murillo, 294, 443.
Murs, 29.
Musaraigne, 29.
Musée — d'Arras, 1; — de Lille, 414; — de Niort, 78; — du Louvre, 385; — du Vatican, 148, 207, 208; — Kircher, 384.
Musées de province, 485.
Myrrhe, 29.
Myrthe, 29.

N

Namur (cathédrale de), 221.
Nappes d'autel, 229, 341.
Navettes, 147, 229.
Navire, 229.
Nécrolocie, 179.
Nègres, 229.
Nénuphar, 229.
Newton (M. Charles), 251.
Nez, 229.
Nicolas (S.), 338.
Niellure, 409.
Nimbe, 229, 230.
Noguet (M.), 452.
Noire (couleur), 230.
Noix, 230.
Nombres, 231.
Nord (point cardinal), 231.
Notre-Dame des sept douleurs, 232.
Novembre, 232.
Noyer, 232.
Nudités, 332, 433.

O

Obcœna, 353.
Obéissance, 353.
Occident, 353.
Océan, 353.
Octobre, 353.
Œil, 353.
Œuf, 353.
Ogive, 354.
Ogives d'Italie, 391.
Ohio, 4.
Oie, 354.
Oiseau, 354.
Olivier, 354.
Onagre, 354.
Ondoiements, 23.
Onocentaure, 354.
Opéra (nouvel) de Paris, 263.
Or, 354.
Oranger, 354.
Orante, 354.
Oreilles d'âne, 354.
Orfévrerie, 121, 127, 144, 221, 317. — Voir *calices*, *ciboires*, *croix*, etc.
Orge, 354.
Orgueil, 355.
Orgues, 454, 444.
Orient, 355.
Orientation des Eglises, 27, 355.
Orientaux, 320.
Ornements ecclésiastiques, 312, 320, 337.
Ostensoirs, 312, 318, 356.
Ours, 356.
Ozenfant (M.), 112.

P

Paix du Cardinal d'Yorck, 310.
Panthéon de Paris, 30, 153.
Paraclet d'Amiens, 407.
Parements d'Autel, 60, 62, 314, 318.
Paris, 30, 88, 181, 183, 185, 263, 385. — Voir *Panthéon, Sacré-Cœur*, etc.
Paris (M. Paulin), 272.
Parker (M.), 261.
Parrains, 22.
Pascal (M.), 448.
Pastiches du moyen-âge, 163.
Paul (S.), 118.
Peintres modernes, 39.
Peintures, 57, 385, 421, 437 ; — du moyen-âge, 270 ; — italiennes, 140 ; — murales, 360-370 ; — sur marbre, 150. — Voir *Exposition, Fresques*, etc.
Pérou, 2.
Phipps (M.), 452.
Photographies, 203, 261.
Pierre (S.), 364, 436.
Pierre l'Hermite, 478.
Piette (M.), 180.
Pise, 45.
Plombs historiés, 479, 481.
Polyptyque en ivoire, 112.
Pommes, 197.
Pompéi, 238.
Ponthieu, ses fiefs, 80.
Poquet (M. l'abbé), 76.
Porto, 240.
Portraits — de donateur, 143 — de papes, 137-139.
Possession, 197.
Pourpoint du B. Charles de Blois, 347.

Poursuites contre les martyrs, 248.
Prarond (M. Ernest), 479.
Procédure romaine, 250.
Prosper d'Aquitaine, 566.
Puits funéraires, 378.
Pupitres de Missels, 313.
Puvis de Chavannes (M.), 41.
Puy-de-Dôme, 357.
Pyramides d'Egypte, 175.
Pyxides émaillées, 109-110.

Q

Quentin (S.), 157-161.
Quicherat (M.), 72.

R

Ramé (M.), 348, 349, 350, 351, 352.
Raphael, 113-121, 177, 211.
Raulin (M.), 447.
Ravivement de vieux parchemins, 260.
Reboux (M.), 476.
Rébus, 58.
Religieuse aux griffes de chat, 302.
Reliquaire de S. Quentin. 157-161.
Reliquaires, 121, 151, 221, 269.
Reliques, 151, 408.
René (le roi), 69.
Restauration — de la cathédrale de Clermont, 162; — de monuments, 89 ; — des anciennes fresques, 45.
Résurrection — de N.-S., 387 ; — des corps, 7.
Retables, 296.
Revue de l'Art Chrétien, 358.
Revue des Sociétés savantes, 475.
Rio (M.), 179.
Rohault de Fleury (M.), 391.
Romans de la Table ronde, 271.
Rome, 87, 119, 136, 147, 176, 178, 202, 234, 261, 308, 360, 371, 384, 473, 488.—Voir *Basilique, Catacombe*.
Rossi (M. de), 178, 233, 234, 235, 238, 239, 240, 470, 471, 472.
Rouen, 244, 481.
Rougemont (M. de), 7.
Roux (M.), 446.
Rouyer (M.), 452.
Ruines péruviennes, 2.

S

Sacré-Cœur (Eglise du), à Montmartre, 88, 131, 185, 322, 446.
Sacré-Cœur (représentation du), 167, 304, 464.
Sains (Somme), 182.
Saint-Denis (église de), 302.
Saint-Jacques d'Amiens (église de), 538.
Saint-Jean-d'Acre, 250.
Saint-Jean-de-Latran, 314.
Saint-Omer (Musée de), 107, 344.
Saint-Pétersbourg, 373.
Saint-Quentin, 128.
Saint-Riquier, 82.
Saint-Savin, 182.
Saint-Sulpice, 263.
Sainte Chandelle d'Arras, 403.
Sainte-Geneviève. — (Voir *Panthéon*).
Sainte-Marie-Majeure, 319, 371.
Sainte-Menehould (Eglise de), 426-430.
Salle capitulaire, 296.
Sarcophages, 203.
Sarochi (M.), 434.
Sceau — d'inquisiteur, 128-130; — en plomb, 233.
Sceaux, 77, 283.
Sculptures, 32.
Septante (Version des), 372.
Sépultures —des églises de Paris, 183 ; — des indiens, 8 ; — péruviennes, 2.
Sergius, proconsul, 115.
Séville (cathédrale de), 285-296.
Simelli (M.), 203, 208, 209.
Smyth (M. Piazzi), 175.
Sociétés — académique de Laon, 76. — anglaise d'architecture, 252; — archéol. de Smyrne, 480 ; — archeol. du Midi de la France, 253 ; — centrale des architectes, 476 ; — de l'Art chrétien, 167 ; -- d'Emulation

d'Abbeville, 479 ; — d'Encouragement des Arts, de Saint-Pétersbourg, 372 ; — de St-Jean, 304, 467 ; — des Antiquaires de France, 250 ; — de Londres, 251 ; — des Antiquaires de l'Ouest, 72. 478 ; — de Picardie, 255, 478; — d'histoire et d'archéologie de Châlon-sur-Saône, 254 ; — française d'Archéologie, 168 ; — historique de Compiègne, 71 ; — nationale des Architectes, 90 ; — pour la publication des textes relatifs à l'Orient latin, 168 ; — statistique de Marseille, 169. — Voir *Travaux*.
Souterrains, 236.
Spiers (M.), 452.
Statuaire italienne, 431-437.
Statues, 34.
Stèle, 176.
Suisse (la), 5.
Suisse (M.), 453.
Symboles iconographiques, 25, 229-232, 353-356. ;
Symbolisme, 18, 56, 192, 206, 213, 297, 305.

T

Tabernacle, 291.
Tableaux, 411-414 : — de dévotion, 150 ; — de N.-D. du Puy, 56-57 ; — espagnols, 294. — Voir *Peintures*.
Tapisserie de Bayeux, 420.
Tapisseries, 209, 211, 212, 213, 215, 216, 393, 404, 441 ; — de la cathédrale d'Angers, 69 ; — de Raphaël, 113-121 ; — péruviennes, 12, 13.
Tenerani (M), 432.
Tentures, 123.
Terre-Sainte, 169.
Tertres funéraires, 4, 5.
Théophile (le moine), 269.
Thévet (André), 7.
Thomas de Cantorbéry (S.), 334.
Tiares, 308.
Tissus indiens, 10.
Titre de *Monseigneur*, 387.
Tolbiac (bataille de), 36.
Tombeaux péruviens, 1.
Tournade (M. A.), 328.
Tournai, 88, 385.
Traducteurs de l'Imitation, 455.
Travaux des Sociétés savantes, 71, 166, 248, 371, 475.
Travers (M.), 475.
Triptyques, 140, 385, 410.
Troglodytes, 8.
Troie, 251.
Troyon (M.), 5, 6.
Tuniques, 279, 280, 312, 338.
Tunis (régence de), 233.
Typographie, 385.

U

Ulm, 490.
Ustensiles chrétiens, 240.

V

Vaisseau cuirassé 262.
Vandalisme, 90.
Van-Drival (M.), 48, 252.
Vannes (Cathédrale de), 265, 415.
Varlets du Moyen-Age, 281.
Vases péruviens, 11.
Vatican (palais du), 210.
Vercellone (le P.), 372.
Verrières peintes, 68.
Vers mnémotechniques, 19.
Vert (M.), 454, 455, 462, 464.
Vêtements — civils du Moyen-Age, 279 ; — du XIIe siècle, 416 : — militaires, 274 ; — pontificaux, 312. — Voir *Costumes*.
Veuillot (M. L.), 431, 437.
Vices, 192.
Vicq (M. J. de), 411.
Victorinus, 357.
Villa Patrizi, 235.
Villefosse (M. de), 166.
Viole, 422, 423.
Viollet-le-Duc (M.), 89, 90, 91, 92, 162, 275, 276, 280, 284, 417-

VITRAIL de Clastres, 65. — Voir *Verrières*.
VOCABULAIRE des symboles et attributs employés dans l'iconographie chrétienne, 25, 229, 353.
VŒU national (Œuvre du), 185.
VOIE *Salaria*, 239.
VOILES de calices, 340, 341.

W

WERNIERS (G.), 395, 399.

Arras, imprimerie A. PLANQUE et Cie, rue des Onze-Mille-Vierges.

GETTY CENTER LIBRARY